

INCIERT

Vol. VII, 1987

Seminario de Edición y Crítica Textual

BUENOS AIRES



INCIPT

Director

GERMAN ORDUNA

Universidad de Buenos Aires-CONICET

CONSEJO ASESOR

MANUEL ALVAR

Universidad Complutense-Madrid

ANGEL J. BATTISTESSA

Universidad de Buenos Aires

ALBERTO BLECUA

Universidad Autónoma de Barcelona

DIEGO CATALAN

Universidad de California

IGNACIO CHICOY-DABAN

Universidad de Toronto

GIUSEPPE DI STEFANO

Universidad de Pisa

GUILLELMO GUYTARIE

Boston College

LLOYD KASTEN

Universidad de Wisconsin

RAFAEL LAPESA

Universidad Complutense-Madrid

DEREK LOMAX

Universidad de Birmingham

ISABEL URIA

Universidad de Oviedo

ALBERTO VARVARO

Universidad de Nápoles

BRUCE WARDROPPER

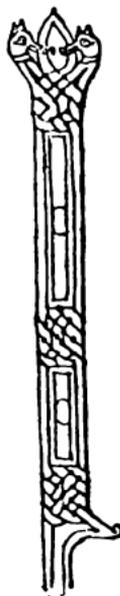
Duke University

+ KEITH WHINNOM

Universidad de Exeter

Incipit es el Boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT). Destinado a difundir los trabajos del Seminario, publica colaboraciones originales dedicadas a los problemas y métodos de edición y crítica textual de obras en español de la península y de América, desde la Edad Media a nuestros días. También entran en su campo desde problemas metodológicos y noticias de archivos y repositorios bibliográficos hasta temas de lengua, estructura y estilo vinculados al texto o a la historia del texto.

Ejercerá la dirección el Director del SECRIT, asistido por un Consejo Asesor integrado por especialistas de Argentina y del extranjero cuyos nombres figurarán en el vuelco de la tapa del Boletín.



INCIPT

Vol. VII, 1987

El presente volumen se edita con Subsidio parcial del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina.

INCIPIT
VII (1987)

ARTICULOS

- GERMAN ORDUNA, Registro de filigranas de papel en códices españoles (cont.) 1-6
- GERMAN ORDUNA, Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid*. 7-34
- JOSEFINA NAGORE DE ZAND, La alabanza de España en el *Poema de Fernán González* y en las Crónicas latino-medievales. 35-67
- LEONARDO FUNES, Gesta, Refundición, Crónica: deslindes textuales en las *Mocedades de Rodrigo* (Razones para una nueva edición crítica). 69-94
- VICENTE BELTRAN, La transmisión textual de las *Coplas manriqueñas* (1480-1540). 95-117

NOTAS

- CARLOS A. MESSUTI, Acerca de la utilidad de una comparación entre la *Saga de Egil Skallagrímsson* y el *Poema de Mio Cid*. 119-126
- POMPILIO TESAURO, La muerte en el *De Miseria* y en el *Buen Amor*. 127-138
- LEONARDO FUNES, *Comedieta de Ponça*: el método neolachmaniano en la praxis de una experiencia ecdótica. 139-152
- HUGO O. BIZZARRI y CARLOS SAINZ DE LA MAZA, Un confesional castellano en sus dos fuentes manuscritas. 153-160

DOCUMENTOS

- VILMA H. AROVICH DE BOGADO, "Romance de la vuelta del marido": dos versiones recogidas en Resistencia (Prov. de Chaco - Argentina). 161-164

RESUMEN

<i>Bibliotheca Palatina</i> . VICENTA CORTES ALONSO, <i>La escritura y lo escrito</i> . (H. O. BIZZARRI)	165-172
JOAQUIN GONZALEZ CUENCA, <i>Las Etimologías de San Isidoro romanceadas</i> . PEDRO SANCHEZ-PRIETO BORJA, <i>Edición del romanceamiento del "Eclesiástico"</i> . Escorial Bible I.J.4, Ed. OLIVER HAUPTMANN (P. CAVALLERO)	173-185
<i>Cuentos de la Edad Media</i> , Selec. de M. J. LACARRA. (H. BIZZARRI)	186-188
<i>Libro de Alexandre</i> , Ed. F. MARCOS MARIN. (H. BIZZARRI-L. FUNES)	189-192
FRANCISCO DELICADO, <i>La lozana andaluza</i> , Ed. G. ALLEGRA. (H. O. BIZZARRI)	193-194
DANIEL EISENBERG, <i>A Study of Don Quixote</i> . (ANTONIA FERNANDEZ)	195-197
LUIS DE GONGORA, <i>Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades</i> , Ed. A. CALLEJO y M. T. PAJARES. (LILIANA SERBIANO)	198-200
A. J. DE SALAS BARBADILLO, <i>La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)</i> , Ed. J. COSTA FERRANDIS. (ANTONIA FERNANDEZ)	201-203
PEDRO CALDERON DE LA BARCA, <i>La estatua de Prometeo</i> , Ed. M. RICH GREER. (MARTA CAMPOMAR)	204-208
JUAN DE ZABALETA, <i>La honra vive en los muertos</i> , Ed. ANA ELEJABEITIA. (ADRIANA MAGGIO)	209-213
GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, <i>Obras Completas</i> , tomo II: <i>Correspondencia</i> , Ed. J. M. CASO GONZALEZ. (P. CAVALLERO)	214-216
BEATRIZ CURIA, <i>Mádenos tan triste suerte</i> . (G. ORDUNA)	217-218
ANGEL DIAZ ARENAS, <i>Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector</i> . (M. A. SCHLUMPP TOLEDO)	219-220
KURT SPANG, <i>Grundlagen der Literatur- und Werberhetorik</i> . ALBERTO GIL-HANS SCHERER, <i>Physis und Fiktion</i> . (J. R.)	221-224
RESERVA DE PUBLICACIONES PERIODICAS Y MISCELANEAS	225-234
ABREVIATURAS Y SIGLAS	235

Publicado por
Seminario de Edición y Crítica Textual
Riobamba 950 (5º T) - 1116 Buenos Aires
REPUBLICA ARGENTINA

REGISTRO DE FILIGRANAS DE PAPEL EN CODICES ESPAÑOLES (CONT.)

GERMAN ORDUNA

SECRET

NOTA PREVIA: Continuamos la publicación del registro de *tipos* de filigrana (v. *Incipit*, vols. I, II, V). Reunimos en esta entrega los calcos que tenemos con el *tema* de "mano enguantada con flor o estrella". Es *tema* digno de una futura recolección amplia y sistemática dada su prolongada permanencia en el tiempo (desde fines del siglo XV hasta fines del XVI) y su difusión en códices libra rios (números 27, 32, 33, 34, 36, 37), primeros impresos (números 29, 31) y pa peles de notario de la zona de Burgos (números 28, 30, 35). El *tema* aparece también en marcas de papel utilizado en Francia (v. Briquet, *Les filigranes*, III, 1923), lo que puede avalar la procedencia francesa de parte de la materia escriptoria revisada. La utilización en impresos y notas fechadas permite su poner para una investigación particular sobre este *tema*, interesantes conclusio nes sobre el área de utilización de este tipo de papel, procedencia, comercia lización del mismo y causas de la persistencia del diseño por más de un siglo.

Incipit, VII (1987)

27. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. Escur. b-II-7 (f. cvi), de fines del s. XV. Contiene las Flores de los Morales de Job. Long. 8 cm.

28. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Burgos. Libro 'redondo', del año 1509. Papel con 8 líneas de corondeles; filigrana entre la 6a. y 7a. Long. 6 cm.

REGISTRO DE FILIGRANAS

29. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. BNM Raros - 2473. Boccaccio, *Cayda de príncipes*, Toledo, 18-IX-1511. Copia (no es calco).

30. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Archivo Municipal de Burgos, Libro de Actas Municipales año 1547. Marca similar al n° 11244 de Briquet (*Les Filigranes*, III, 1923), registrada en Tours, 1541. Semejantes también en Orléans, 1541; Perpignan, 1542-3; Bayona, 1545. Long. 7,5 cm.

31. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. BNM Raros - 3374. *Los Morales de Job*, Sevilla, 1549.
Long. 6 cm.

32. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. BNM 2023 (s. XVI). *Cronica del Rey D. Enrique III*.
Folio con 7 corondeles a 1 1/4 pulgadas; filigrana ubicada entre 4^o y 5^o corondel
del desde el corte. Long. 10,5 cm.

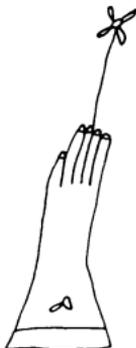
REGISTRO DE FILIGRANAS

33. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. Escur. X-II-24 (s. XVI). "Cronica de Veinte Reyes".
Long. 8,3 cm.

34. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. Escur. X-II-9(copia de 1560). *Cronica del Rey don Enrique el doliente*. Copia (no es. calco).

35. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Archivo Provincial de Burgos, n° 2889. Registro de las escrituras de Andrés Fernández (Burgos, año 1565). Folio con 9 líneas de corondeles; filigrana de 5 cm. ubicada entre el 5^o y el 6^o corondel. Similar en Briquet (*Les filigranes*, III, 1923), n° 11245, Tours, 1548.

36. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. BNM 1904 (s. XVI). *Coronica del rey Don Enrrique el Do-*liente. Long. 5 cm.

37. *Mano enguantada con flor o estrella*



Filigrana de papel. Ms. Ecur. Z-III-2, f. 2^o guarda (s. XVI). *Compendio histó-*rico (el Despensero de la reina Doña Leonor). Long. 5,8 cm.

FUNCIÓN EXPRESIVA DE LA TIRADA Y DE LA ESTRUCTURA
FÓNICO-RÍTMICA DEL VERSO EN LA CREACIÓN DEL POEMA DE MIO CID

GERMAN ORDUNA

SECRET

A la memoria de don Ramón Menéndez Pidal

Por tratarse de un poema en lengua vulgar copiado en el s. XIII, donde se canta un tema épico castellano en versos de distintas medidas, entendemos que el *Poema de Mio Cid* conservado en el códice de Vivar es un ejemplo de "literariedad" oral. Esta condición esencial de su creación y de su existencia como relato épico deben ser la perspectiva constante que determine el análisis de los elementos formales que integran su estructuración como mensaje poético. El vehículo de ese mensaje es la palabra como entidad oral. La audición del PMC nos revela dos elementos primarios de su estructura formal externa: el uso expresivo del *cambio de asonancias*, que organiza la materia audible en secciones y la ostensible matización de la prosodia en el uso de estructuras fónico-rítmicas, íntimamente relacionadas con las estructuras sintagmático-significativas con que se exponen las secuencias del relato.

En un intento de análisis descriptivo del modo de utilización que el creador del PMC hace de estos elementos organizadores de la estructura formal externa, he preferido hacer dos calas en el plano narrativo tomando dos lugares, en que la fragmentación de un discurso directo por cambio del asonante parece ser elemento relevante en la estructuración del relato, que puede tener significación también en el plano temático de las secuencias de la historia.

I. *Tiradas 15-16*. Diálogo de Ximena y Mio Cid a su llegada a Cardena.

El discurso de Ximena tiene, curiosamente, dos fórmulas de introducción: una en el penúltimo verso de la tirada 15 y otra en el verso inicial de la ti

rada siguiente. Los versos introductorios están integrados por sintagmas paralelos de valor semántico correspondiente⁽¹⁾.

(tir. 15) v. 266 Merçed, campeador, en ora buena fuestes nado

(tir. 16) v. 268 Merçed, ya Çid, barba tan conplida

Como secuencia de la historia, el segmento temático ("encuentro de Mio Cid y su familia en Cardeña") se ha iniciado poco antes, en la tirada 15, en el v. 262 (Afeuos doña Ximena con sus fijas do va legando). La tir. 15 ha sido destinada, en el plano de la historia, a relatar la llegada del Cid a San Pedro de Cardeña y a mostrar su preocupación por asegurar el hospedaje que la comunidad brindará a su mujer y a las dos niñas. La llegada de Ximena es por tanto, oportuna, pero es extraño que el poeta no haya continuado la tirada con el resto del encuentro de los esposos e interrumpiera la asonancia *í-o*, normalmente asignada a los trozos narrativo-dialogados con series extensas de versos⁽²⁾, para destacar con el cambio a la asonancia *í-a* un trozo especial del diálogo del Cid y Ximena.

Hemos señalado que el segmento temático C-X (Cid-Ximena) se inicia en la segunda parte de la tir. 15; pero ya está anunciado en la breve tir. 14, que su ma los motivos del viaje del Cid de Burgos a Cardeña (C), la llegada (Ll), el abad don Sancho rezando maitines (Ab) y doña Ximena en oración (X). La secuencia de motivos de la tir. 14 se despliega narrativamente en la tirada siguiente: Ll + Ab-C + X-C.

El poeta describe en los vv. 262-265 la entrada de Ximena y sus hijas, llevadas por sendas dueñas, con el detalle y la economía que le es habitual. El discurso que sigue se inicia con los dos versos que cierran la tir. 15 y que son curiosamente paralelos en orden de exposición y contenido con las palabras del Cid que cierran la tirada 1: invocación + 'el destierro es obra de los enemigos malos' (= malos mestureros).

El v. 268 reitera en orden invertido lo dicho en v. 9:

v. 268 Por malos mestureros de tierra sodes echado

B

A

v. 9 Esto me an buuelto myos enemigos malos

A

B

La técnica épica de la repetición de motivos y fórmulas destaca la rela

ción narrativa entre la tirada 1 y la tir. 15. Se reitera, en labios de Ximena, que el Cid es inocente de la acusación y padece injustamente el destierro im puesto por el rey Alfonso. Se ha cerrado una secuencia narrativa en la planifi cación artística armada por el poeta y por eso cambia la asonancia aun cuando continúa el mismo discurso de doña Ximena.

Ahora advertimos la fineza que muestra el poeta en la utilización de los dos versos vocativos iniciales del discurso; en el primero se llama a Rodrigo, "Campeador", con su epíteto propio, *en ora buena fuestes nado*, y en el verso si guiente, se alude a la acusación que es conocida y afecta la vida pública del héroe. En la segunda invocación se lo llama *Çid*, con un epíteto más íntimo: ba *ba tan conplida*, por el cual el héroe pasa a un nivel más personal, el del diá logo de los esposos, que es la secuencia temática de la tir. 16.

Veamos ahora la tirada 16 en sí. Hay un nuevo comienzo del discurso con la invocación seguida por la reiteración del cuadro escénico; de modo que los versos 269, 269b y 270 reiteran en boca de Da. Ximena, la presentación juglares ca de la escena dada poco antes en los vv. 262-265. Enseguida Ximena expresa concisamente su preocupación: la familia ha de separarse, ¿cuáles son las dis posiciones del Cid?

Cuatro versos narrativos presentan al Cid tomando en brazos a sus hijas y ocho versos exponen sus pensamientos y esperanzas: dos versos iniciales expre san el amor por su mujer, seguidos de otros dos que confirman la necesaria se paración. Los cuatro versos de cierre declaran sus deseos para el futuro: 1) ca sar las hijas por sus manos (lo que podrá cumplir al final de la historia, v. 3721), 2) el anhelo de algunos días de paz para servir a su mujer. Así se cie rra la tirada 16. Entonces, comienza un nuevo trozo temático: los preparativos de la partida y los pregones para allegar compañía.

La asonancia 16 se recorta claramente definida en la elaboración del re lato: está destinada al diálogo íntimo de los esposos, como aislados de su en torno, para lo cual no sólo se da unidad a la serie de versos por medio de la asonancia, sino que se la construye, en la evocación juglaresca, como un cuadri to aislado, en el que los versos iniciales del discurso de Ximena presentan la escena y los cuatro versos narrativos introductores de la respuesta del Cid, que separan y articulan los dos parlamentos, completan la actualización.

El poeta agrega un recurso más a la constitución de la serie 16 como entidad con valor propio dentro de la secuencia narrativa y es el recurso de la variación y oposición de los ritmos⁽³⁾ integradores de los versos según sea el contenido y el tono asignado al discurso. En este orden formal de los versos considerados en sus niveles sintagmático-significativos y fónico-rítmicos es evidente la diferenciación de dos categorías: 1) los 7 + 8 versos, correspondientes al parlamento de Ximena y a la respuesta del Cid, y 2) los 4 versos intermedios de narración descriptiva. La categoría 2) corresponde al ritmo de los versos meramente narrativos, en que cada verso se separa isócronamente en hemistiquios de igual valor musical con progresión rítmica que culmina en la última vocal acentuada del hemistiquio, de modo que cada hemistiquio constituye un período rítmico ascendente con un solo acento principal; frecuentemente se da una apoyatura en acento de menor intensidad rítmica, por lo que algunos críticos, como se verá más adelante, prefieren considerar dos acentos en cada hemistiquio. En la categoría 1) hay una diferenciación clara de la constitución interna de los ritmos frente a los versos de la categoría 2). Cada hemistiquio constituye un período rítmico con dos acentos principales separados por 2, 3 o 4 espacios átonos. La mayor o menor amplitud del tiempo intertónico permite una matización significativa en los ritmos con que se expresa Ximena frente a los que inician la respuesta de Mio Cid; pero pronto, aún el discurso del héroe adopta la estructura rítmica y sintagmática del parlamento de Ximena, como si el diálogo íntimo se profundizara y los reuniera en una identidad de sentimientos.

Los versos de la categoría 1) se caracterizan por el período rítmico breve, especialmente breve en el 1er. hemistiquio⁽⁴⁾:

(Ximena:)

Fem ante uos yo & uestras ffixas
 / 1 2 / / 1 2 3 / -
 yffantes son & de días chicas
 - / 1 / / - - / 1 / -
 con aquestas mys dueñas de quien so yo seruida
 - - \ 1 2 / - / - - / 1 / - -
 Yo lo veo que estades uos en yda
 \ 1 / / - - \ 1 / 1 / -
 E nos de uos partir nos hemos en vida
 - / 1 / / - - \ 1 / 1 2 / -

Dand nos conseio por amor de Santa Maria
 ' 1 2 / - - - ' 1 1 2 / - -
 (Relator:) En clino las manos en la su barba velida
 - - - \ 1 / - - - \ 1 2 / - -
 A las sus fijas enbraço las prendia
 \ - - - / - - - \ 1 2 3 / - -
 legolas al coraçon ca mucho las queria
 - \ 1 2 3 4 / - - - \ 1 2 3 / - -
 Lora de los oios tan fuerte mientre sospira
 / 1 2 3 / - - - \ 1 2 / - - - \ 1 2 / - -
 (Cid:) Ya doña Ximena, la mi mugier tan complida
 \ 1 2 3 / - - - \ 1 2 / - -
 Commo ala mi alma yo tanto uos queria
 \ 1 2 3 1 / - - - \ 1 2 3 / - -
 Ya lo vedes que partir nos emos en vida
 \ 1 / - - - \ 1 1 2 / - -
 Yo yre & uos fincaredes remanida
 \ 1 1 / - - - \ 1 2 3 / - -
 Plega a Dios & a Santa Maria
 \ 1 2 / - - - \ 1 2 / - -
 que aun con mis manos case estas mis fijas
 - - - \ 1 2 / - - - \ 1 2 3 4 / - -
 O que de ventura & algunos dias vida
 - - - \ 1 / - - - \ 1 1 / - -
 E uos mugier ondrada de my seades seruida
 - \ 1 1 / - - - \ 1 1 2 / - -

Observando los tiempos débiles numerados en el lapso intertónico, advertimos la variación y matización de los períodos rítmicos. El período breve en el primer hemistiquio es la estructura rítmica preferida para el estilo directo en sus tonalidades más expresivas,⁽⁵⁾ así aparece en el diálogo o el discurso en los momentos más intencionados. Esta modalidad se registra también en los cantares II y III⁽⁶⁾. En el 2º hemistiquio los períodos tienden a ampliarse en el lapso intertónico o aparece un acento secundario que eleva suavemente la tonalidad y fracciona el lapso débil en dos sílabas intertónicas separadas por otra de acentua

ción intermedia. En la alternancia de estos ritmemas parece radicar el arte ex presivo y la riqueza rítmica de los versos de *Mío Cid*.

II. Tiradas 143-144. El apóstrofe de Pero Vermúdez en las Cortes de Toledo.

La tirada 143 tiene versos introductorios de la secuencia de relato:

vv. 3306-8 Pero Vermuez conpeço de fablar
 Detienes le la lengua non puede delíbrar
 Mas quando enpieça sabed nol da vagar

Los cuatro versos iniciales del discurso de Pero Vermúdez (vv. 3309-3312) son respuesta a la incitación del Cid y enseguida entra a la réplica de los destem plados conceptos de Ferrán González:

Mientes ferrando de quanto dicho has

Y pasa a revelar la cobardía de Fernando en la batalla contra las fuerzas del rey Búcar, ante Valencia. Doce versos lleva el relato afrentoso de lo que todos sospechaban y Pero había callado piadosamente hasta ese momento. Esa parte del discurso se cierra con dos versos famosos por su contundencia retórica:

vv. 3327-8 E eres fermoso mas mal varragan
 Lengua sin manos cuemo osas fablar

El cambio de asonante que indica el comienzo de la tirada 144 casi no se advierte en la lectura corrida, porque del último dicitario con que cierra la primera parte de su discurso pasa a la interrogación vocativa del v. 3329 que inicia la tirada 144:

Di, Ferrando, otorga esta razon

El cambio de asonancia que separa el discurso en dos partes, y precisamente en un momento culminante del apóstrofe de Pero Vermúdez, tiene su explicación en la intención del poeta de fragmentarlo para destacar la segunda parte de la répli ca de Pero Mudo. Pero hay algo más que justifica la decisión del poeta y que se advierte si pasamos al nivel de organización temática del gran episodio de las Cortes de Toledo.

Este episodio abarca desde el v. 3060 hasta el v. 3507, distribuidos en 13 tiradas (137-149). La primera y la última tiradas son extensas (193⁽⁷⁾ y 126 versos respectivamente). Si observamos las asonancias empleadas, se muestra el siguiente orden:

δ (137) - á (138) - δ (139) - á-a (140) - δ (141) - á-a (142) - á (143)
 δ (144) - l-o (145) - á (146) - á-o (147) - á (148) - δ (149)

La asonancia δ es la predominante en cantidad de versos y podríamos decir que es la rima *leit-motif* del episodio.

rima δ :	137	139	141	144	149
otras rimas:	_____	_____	_____	_____	_____
	138	140	142 143	145 146 147 148	

Las series 142-143-144 se destinan a la exhortación de Mio Cid a Pero Vermúdez (142) y a la respuesta de Pero Vermudo (143-144), donde lógicamente la peripecia determinada por el ex-abrupto de Ferrán González (141, ason. δ) debía tener respuesta con una tirada final que volviera a la rima *leit-motif* del episodio (144, ason. δ), con la que se canta todo lo que trata directamente de las reparaciones debidas a Mio Cid en sus haberes y en su honra. La recepción honrosa del Cid en las Cortes reunidas, la iniciación del juicio y la devolución de las espadas son relatadas en la tirada 137 (δ), la inculpación de menos valer por la afrenta cumplida en Corpes, en la tir. 139 (δ); la réplica de Ferrán González, tir. 141 (δ); el reto de Pero Vermúdez, tir. 144 (δ) —el diálogo inmediato de Diego y Martín Antolínez, como episodio paralelo del anterior, se canta con asonancias δ y δ -o—, el reto de Muño Gustioz y las demandas honrosas que cierran el episodio de las Cortes de Toledo junto con la partida del Cid llevanto da la tir. 149, con asonancia δ .

Como ha observado ya Thomas Montgomery⁽⁸⁾, el uso de determinados asonantes parece vinculado a los caracteres o a conceptos determinados (así l-a acompañía en el relato a los caracteres femeninos y a los conceptos de familia, esperanza, piedad) y cumpliendo una parte esencial en el lenguaje poético del autor de *Mio Cid*. Nuestro análisis revela además las funciones asignadas a determinadas asonancias como marcas relevantes de la organización interna del relato.

La técnica aplicada reiteradamente, que consiste en cambiar el asonante e iniciar nueva tirada a poco de comenzado un discurso directo (los casos vistos de las tir. 15-16 y 143-144) muestra una vez más la importancia expresiva de la asonancia y su efectiva función mnemónica para el juglar, y de indicador de cambio, expresivo para el poeta y sermocinal para su público.

Si revisamos los lugares con discursos partidos en el PMC, además de estos dos ya analizados, podemos señalar tir. 6-7 (Mio Cid a Martín Antolínez), 66-67 (Mio Cid a sus mesnadas), 104-105 (Mio Cid al rey don Alfonso), 123-124

(Diálogo de los Infantes de Carrión), 127-128 (Reproche de Abengalbón a los infantes), 133-134 (Don Alfonso a Muño Gustioz). En cada uno de estos lugares se da un procedimiento similar al de los que analizamos más arriba, donde la primera parte tiene función semántica anticipativa del mensaje del segundo fragmento o está referida a situaciones anteriores, que es el caso visto de los primeros versos de Ximena ante el Cid al final de la tir. 15. La segunda parte del discurso suele ser más extensa y de contenido muy preciso, de modo que se contiene allí la parte más significativa del mensaje con repercusión en situaciones inmediatas o de largo efecto (p. ej. en tir. 124 la decisión de afrentar al Cid en la persona de sus hijas).

No queremos dejar de destacar la relevancia de la fragmentación del discurso del Cid a Martín Antolínez en tir. 6-7 porque, cumpliéndose básicamente la descripción que hicimos en el párrafo anterior, se da en este lugar un ejemplo más del exquisito artificio de nuestro anónimo poeta, lo que se manifiesta en la constitución de dos series paralelas semánticamente, ordenadas inversamente en cuanto a los motivos expresivos y encadenadas conceptualmente en los versos final (tir. 6) e inicial (tir. 7).

En uno y otro fragmento el Cid da las explicaciones sobre su penuria económica y las órdenes para remediarla: 1) ha gastado todo su haber, 2) utilizará un engaño contra su voluntad, 3) llenará con arena dos arcas ricamente presentadas (guadalmeccí con clavos dorados). Los tres motivos se reiteran en la tir. 7 en el orden 3)-2)-1), donde 3) se expresa en forma casi literal funcionando como verso encadenado, 2) reproduce el mensaje a la manera de discurso indirecto de lo que Martín Antolínez debe decir a los judíos, y 1) reitera lo dicho en la tir. 6. Dentro del evidente paralelismo, el segundo fragmento del discurso se enriquece con dos anticipaciones de la situación que desarrollará en el episodio de Raquel e Vidas

v. 89 Por Rachel e Vidas vayades me privado

v. 93 de noche lo lleuen, que non lo vean christianos

Volviendo al apóstrofe de Pero Vermudez en las tir. 143-144 y vista la significativa función del asonante en el plano narrativo, es oportuno pasar a describir la estructura de los ritmos expresivos del discurso de Pero Vermudez.

El largo apóstrofe narrativo dirigido a Ferrando González se caracteriza por una variada muestra de estructuras fónico-rítmicas al servicio de la exposición, cargada de elocuencia, de Pero Vermúdez. Se destacan los ritmemas de primer hemistiquio con acento en la primera y en la penúltima sílaba, que corresponden a momentos culminantes del apóstrofe o a momentos muy especiales en que se enfatiza la cobarde actitud del infante.

- v. 3313 Mientes, Ferrando, de quanto dicho has
 / 1 2 / - / - \ 1 / 1 /
- v. 3316 Mienbrat quando lidiamos cerca Valençia la grant
 / 1 \ 1 2 / - / - 1 2 / 1 2 /
- v. 3318 Vist vn moro fustel ensayar
 / 1 / - / / 1 \ 1 /
- v. 3318 bis antes fuxiste que at⁽⁹⁾ll te alegasses
 / 1 2 / - / - - / 1 2 3 / -
- v. 3322 did el cauallo toueldo en poridad
 / 1 2 / - / / 1 2 3 \ 1 /
- v. 3328 Lengua sin manos, cuemo osas fablar
 / 1 2 / - / / 1 \ 1 2 /
- v. 3329 Di, Ferrando, otorga esta razon
 / 1 / - / - / 1 \ 1 2 /
- v. 3343 Riebtot el cuerpo por malo & por traydor
 / 1 2 / - / - 1 2 3 4 /

Junto a estos primeros hemistiquios enfáticos que se destacan por su fuerza elocuente en el apóstrofe y reto, tienen fuerza relevante de ritmo los primeros hemistiquios de ritmema con período rítmico breve (v. más arriba vv. 3318 y 3329).

- v. 3309 Direuos Çid costubres auedes tales
 - / 1 / / - / 1 2 \ 1 / -
- v. 3320 passe por ti con el moro me off de aiuntar
 - / 1 / / - - / 1 2 \ 1 2 3 /
- v. 3332 E tu, Ferrando, que fizist con el pauor
 - / 1 / - / / 1 \ 1 2 3 /

La abreviación del período rítmico con sentido enfático se advierte también en los primeros hemistiquios paralelos de vv. 3333-3334:

Metistet tras el escaño de myo Çid el campeador
 — / 1 — / 1 2 / — / — / 1 1 2 /
 Metistet, Ferrando, por o menos vales oy
 — / 1 2 / — / — / 1 1 /

Los hemistiquios enfatizados por ritmemas de período rítmico breve alternan con los narrativos de período más extenso (de 3-4 tiempos intertónicos); la misma alternancia se da con ritmemas de un solo acento y ritmo ascendente:

v. 3314 Por el Campeador mucho valiestes mas
 \ 1 2 3 4 / / \ 1 2 / 1 /
 v. 3315 Las tus mañas yo te las sabre contar
 \ 1 / — / \ 1 2 3 / 1 /

Retomando la consideración del valor expresivo de la fragmentación del discurso de Pero Vermúdez por el cambio de asonancia, como antes hicimos con el discurso de doña Ximena, observamos que aquí las partes son casi iguales (21 y 24 versos respectivamente). La primera parte de discurso, incluida íntegramente en la tir. 143, se dedica a la revelación de la cobardía en la batalla con Rúcar y el episodio del caballo del moro, que Pero dio a Ferrando y con el cual éste se vanaglorió en Valencia. El relato humillante se cierra con el apóstrofe tantas veces celebrado:

v. 3327 E eres fermoso, mas mal varragan
 — / 1 2 / — / — / 1 2 /
 v. 3328 Lengua sin manos, cuemo osas fablar
 / 1 2 / — / / 1 1 2 /

Buscando una explicación interna para la separación de un mismo discurso directo en dos asonancias y empezando por la consideración de las tiradas 15-16, donde el primer fragmento contiene sólo los dos versos iniciales del discurso, el análisis descriptivo nos llevó a ampliar el contexto pasando del nivel de la estructura formal externa al de la estructura formal interna, en el plano narrativo de las secuencias del relato, primero, y luego al plano temático. En el contexto más amplio formado por el segmento temático integrado por las tiradas 14-15-16, la separación de los dos versos iniciales del discurso de doña Ximena

toma una significativa relevancia por su vinculación con el contexto temático del destierro y el adiós de Mio Cid a sus casas de Vivar. Explicada la separación de los dos versos iniciales del discurso, cobra sentido la repetición vocativa de los versos iniciales de la tir. 16 y la totalidad de esa misma tirada en la intencionalidad creadora del poema.

Con el objetivo metodológico de comprobar esa intencionalidad en la aplicación de otros recursos formales no-temáticos, verificamos la peculiaridad de la estructura fónico-rítmica de los versos con que el autor hace hablar a los esposos en el diálogo que constituye la tir. 16; de modo que la andadura rítmica se conforma perfectamente a las estructuras sintagmático-significativas.

Con estas conclusiones parciales pasamos al análisis del discurso fragmentado en las tiradas 143-144 siguiendo los mismos pasos metodológicos, incluida la necesidad de ampliar el contexto con la consideración del plano temático. Así se manifestó el uso del asonante *o* como *leit-motif* temático de la reparación de la afrenta, de donde surgió la doble explicación para la fragmentación del discurso de Pero Vermúdez como expresiva en contenido y en recursos externos de la intencionalidad creadora del relato poético. Entre los recursos externos, la estructura rítmica volvió a manifestarse como sustento formal del significado; en ella alternan los mismos esquemas que se habían descrito en el análisis del discurso de Ximena y Mio Cid (tir. 15-16).

Deslindes metodológicos

De entrada, hemos postulado que el autor del *Poema de Mio Cid*, en la forma testimoniada por el código de Vivar, ha creado una estructura artística muy elaborada dentro de un sistema expresivo coherente, que no manifiesta vacilaciones ni improvisaciones; un sistema que tiene sus leyes propias y experimentadas que, por falta de ejemplos similares, deben ser descubiertas y descritas en este único testimonio. En este postulado no tiene cabida el concepto de "versificación irregular", puesto que habría que preguntarse ¿"irregular" ante qué modelo?, ¿ante un modelo métrico? y ¿por qué habremos de compararlo con un modelo en el que el autor quizás no pensara o no conociera?

También hemos evitado el concepto de "metro" y el consiguiente de "ametría", porque al no conocer debidamente la estructura de verso adoptada por el poeta, parece errado proponer anticipadamente paradigmas que el autor no maneja para su composición.

Por otra parte y en correspondencia con las premisas enunciadas, nos pusimos prescindir en lo posible de la imagen gráfica del verso para considerar predominantemente su imagen fónica. Cinco siglos de letra impresa han distorsionado nuestra perspectiva de la creación literaria de los tiempos en que la obra literaria estaba destinada a ser oída antes que leída⁽¹⁰⁾, y eso no se limitaba a la literatura épica o a las creaciones populares⁽¹¹⁾. Los estudios sobre la versificación del PMC, algunos de gran mérito y rigor, empezando por el de don Ramón Menéndez Pidal en su edición del *Cantar de Mio Cid* (vol. I), han sido per-turbados por el recuento de sílabas métricas y si se alude en ellos a una posi-ble base acentual, se introduce la representación de largas y breves, cuando no sabemos si esa distinción tenía vigencia para el anónimo autor. Entendemos que son convenciones para señalar las diferencias de tonicidad; pero el manejo de estos conceptos no válidos o aún contrarios a la modalidad poética con que el autor creaba sus versos, condiciona perspectivas y de hecho, las ha deformado, puesto que en casi un siglo de intentos explicativos, se recae siempre en los mismos surcos ambiguos y aún no se han dado vías ciertas para el conocimiento del verso épico en el PMC. Decimos "verso épico", es decir, el *cursum* prosódico con que el autor elaboraba y pautaba su relato.

Otra causa de rumbos equivocados surgió en los estudios meritísimos sobre la fórmula épica. Es indudable que su importancia en el proceso creativo es e-norme, pero no vale su estudio aislado en largas listas, sino como estructura fónico-temporal, jugando en la formación de la estructura total del verso. Esas estructuras, a las que hemos llamado "ritmenas", forman parte de una seriación expresiva sobre la que marcha el relato y son interdependientes siguiendo prin-cipios de matización y reiteración que habrán de estudiarse algún día.

Mezclar las descripciones de estructuras fónicas con consideraciones mor-fológicas es otra vía de despiste, porque sólo nos mantendremos en buena meto-dología si la referencia a las formas lingüísticas se hace en el plano de lo sintagmático, única correspondencia legítima con las estructuras fónicas.

Hay otro motivo de confusión y apreciaciones erradas y es la no distinción clara entre el plano temático que se desarrolla en secuencias de la histo-ria (segmentos temáticos) —lo que de modo basto llamaríamos 'argumento'— y el plano de lo narrativo, organizado en secuencias del relato, que dependen direc-tamente de la creación del poema como espectáculo referido. La interferencia

del recuerdo de la seriación en segmentos temáticos —y aún la convencional' división en cantares— puede llegar a obnubilar un correcto análisis de la seriación u organización de las secuencias del relato. En este plano están las claves de la creación artística del PMC. Como ejemplo nos remitimos a lo expuesto más arriba sobre el valor que cobra la tir. 16 si se la considera en la unidad secuencial mayor, integrada por las tiradas 14-15-16.

También en cuanto a los recursos de composición hay que distinguir niveles de realización y sus interrelaciones propias. Como veremos enseguida, el recurso de la división en tiradas, por un lado está referido al plano del relato y por otro, es signo de estilo y relevante para la estructura significativa, es decir, un procedimiento expresivo de la intencionalidad del autor. El significante más expresivo de esa intencionalidad es evidentemente el verso utilizado como vehículo apropiado a la evocación de situaciones y escenarios, al relato de sucesos y a la actualización del discurso directo. En este orden, el análisis del verso nos lleva a la entraña misma de la realización del relato.

Aunque postulamos la forma oral para el PMC, tampoco quisimos sentirnos presionados por posturas de escuela o teorías críticas; prescindimos teóricamente de lo que nos han revelado los oralistas y del mismo modo no importó en nuestro análisis que el poema fuera resultado de una tradición oral o escrita; aunque comprobamos que el texto conocido nos ha llegado estragado en muchos lugares. Aceptamos en buena parte la restauración del límite y orden de versos que sabiamente hizo Menéndez Pidal en cuanto no agrega o conjetura, pero en cuanto a las formas en sí, mantenemos las lecciones del códice, único testimonio de la más o menos próxima realidad del original.

También en lo textual se presentan trampas si se actúa presionado por tendencias críticas. Entendemos que en un análisis como el que propugnamos es necesario atenerse a la descripción atenta del único testimonio que conocemos, documento único al que tenemos que interrogar y el único que puede respaldar las explicaciones que surjan de sus líneas.

Trabajar hoy, con nuestra mentalidad de hombres modernos, en el estudio del sistema de versificación del autor del PMC es como la navegación de Ulises entre Scila y Caribdis; tendremos que hacerlo atados a una rígida postura metodológica y atentos sólo al rumbo; sordos a la seducción de las sirenas obnubilantes. Es tarea que excede los límites de este estudio-ensayo. Provisoriamente, adelantamos algunas conclusiones y conjeturas.

La versificación del Poema de Mio Cid

En 1963, hace 25 años, L. P. Harvey hacía un lúcido planteamiento de los problemas de la versificación del PMC:

Have we here the 'corrupt' version of a formerly perfect text? Or have we a specimen of a metrical pattern different in kind from all subsequent Spanish verse: a poem built not on the counting of syllables but on stress rhythm or some other unfamiliar form of prosody? [...] If such an unusual metrical pattern is being used, then it is clearly of primary importance for us to understand it before we proceed to evaluate the poem itself. (12)

Basta leer las páginas que Menéndez Pidal dedica en el vol. I de su CMC a la reseña de la opinión de la crítica anterior a 1908 para advertir que todos comprobaron la singularidad del sistema de versificación del PMC, que no se funda en el cuento regular de las sílabas. Los críticos de principios del s. XIX (Julius, Delius) insinuaron la semejanza con el verso de la épica germánica y el concepto de una versificación irregular o de un verso acentual apareció una y otra vez, aunque soslayado siempre en los estudios que se dedicaron—incluido Menéndez Pidal—a describir los recursos reguladores, como la cesura y la asonancia, o a intentar hallar las bases métricas fluctuantes del verso. En cada uno de estos temas, el trabajo de don Ramón fue exhaustivo, con conclusiones acertadas en la caracterización métrica de los hemistiquios; pero entendemos que fue el empeño en buscar solución por el recuento silábico el que ocultó otras soluciones.

Ernst Gamillscheg, en 1921⁽¹³⁾, es quien mejor intentará un análisis actual del verso del PMC y no caerá en la trampa de tratar el verso acentual y hacer al mismo tiempo el recuento de sílabas métricas. Cumple varias calas en el texto considerando la existencia de acentos secundarios y explicando por su relación con el contexto los hemistiquios cortos, de un solo acento principal.

Pocos años después es curiosa la apuntación accidental de E. C. Hills⁽¹⁴⁾, quien planteando la posibilidad de una versificación acentual, recuerda en una nota, que se ha sugerido que algunos poemas en antiguo español, como el *Cid*, pueden haberse escrito en verso acentual similar al usado en antiguo teutón y agrega la opinión de Sievers, hablando del verso aliterativo en antiguo inglés, cuyo principio fundamental es el de un libre cambio de ritmo que sólo puede ser entendido si el verso se piensa como recitado, no cantado. Este verso se organiza en 2 hemistiquios, que se asemejan por la presencia de 2 acentos en cada

uno, pero no hay total identidad porque varía la cantidad y situación de las sílabas átonas. Hills concluye esa nota diciendo que es dudoso que el PMC tuviera un metro tan complicado como el que aduce Sievers, pero que sería una interesante experiencia hacer ese análisis, aunque "I suspect that the work would not give any positive result, but it might at least settle the question once for all". No obstante, Hills concluye su artículo por caminos alejados de una investigación del ritmo de los versos⁽¹⁵⁾.

El trabajo de Charles V. Aubrun, en 1947⁽¹⁶⁾, es un ejemplo del círculo vicioso en que habían caído los estudios de la versificación épica, condicionados siempre por la referencia al número de sílabas de cada hemistiquio y en ocasiones por la hipótesis de una filiación preconcebida. Aparentemente fue el último esfuerzo por defender la teoría isosilábica.

Hubo que esperar a la década del 60 y a los intentos de una nueva generación de críticos para atisbar un replanteamiento del problema. En este orden es que entendemos que el fragmento citado de L. P. Harvey pone la cuestión en su quicio.

Una ponderada síntesis de las diversas posiciones de la crítica en cuanto a la versificación del PMC encabeza un trabajo de Robert A. Hall (1965)⁽¹⁷⁾, donde el autor sostiene que el metro del PMC, y de otros antiguos poemas españoles anisosilábicos, es el verso de ritmo acentual. Hall explica esta versificación en los contactos con la primitiva poesía germánica. Pero lo digno de destacar en su exposición es que por primera vez señala lo que es el defecto esencial de la crítica que sostuvo la explicación acentual y es que no consideró debidamente el fenómeno fonético implícito en la distribución de los acentos débiles.

En los últimos 20 años los estudios han coincidido en el rechazo de la regularidad silábica en la forma original del PMC; así K. Adams⁽¹⁸⁾ observa que la utilización de nombres de personajes, epítetos y expresiones formulaicas muestra estar al servicio de una mayor flexibilidad de la expresión en relación con la cesura y el contenido del otro hemistiquio. Esa flexibilidad expresiva al servicio del relato confirma la irregularidad del verso como forma original.

Un trabajo de Colin Smith, en 1979⁽¹⁹⁾, sintetiza, en su presentación del tema, la posición de los editores modernos del PMC, en franca ruptura con el

texto canonizado en la edición restaurada por R. Menéndez Pidal: "Creo que la mejor posibilidad la ofrecen los que han pensado en una base acentual, no silábica, de la métrica del poema" y cita, casi enseguida, una observación de Menéndez Pidal que otros críticos volverán a destacar en estos últimos años:

otra suposición tratándose de unos versos tan extremadamente irregulares como los del *Mío Cid*: que no se cantasen propiamente, sino que se acompañasen de un simple tonillo de recitado, el cual llevaría una modulación más saliente para el acento de la cesura y para las sílabas finales de cada verso. (20)

C. Smith, a pesar de lo dicho, no profundiza en el camino atisbado sino que busca filiación en la poesía francesa y obnubilado por la necesidad de argumentos para su tesis del origen culto del poema, deja aquí y allá observaciones aisladas que hubieran merecido mejor destino⁽²¹⁾.

Hasta 1985 no se hará un intento de análisis acentual del verso, pero en el trasfondo de los trabajos próximos a la consideración del verso del PMC se dará como aceptada la división de dos hemistiquios acentuales en los que son frecuentes 2 acentos en cada uno y a veces 3, o en mucho menor frecuencia, hemistiquios en los que parece no haber más que un acento. Nada o casi nada se dice de los tiempos intertónicos y de su variable amplitud y nada de la posible existencia de acentos débiles de apoyatura.

Últimamente, y suscitado por las investigaciones y experiencias de René Pellen con el texto del PMC analizado por medios electrónicos, que proporciona Vocabularios completos de nombres propios⁽²²⁾, Vocabularios reducidos, con su frecuencia global y por cantos⁽²³⁾, un análisis del sistema verbal y vocabularios exclusivos de cada cantar indagando su peculiaridad léxica y temática⁽²⁴⁾, se está en vísperas de una auténtica renovación en el estudio del verso del PMC. Un paso decisivo es la constitución del *Diccionario prosódico de Mío Cid*, que anuncia Pellen (1983):

Le *dictionnaire prosodique* repose également sur des principes très simples. Chaque occurrence occupe un rang dans le vers. Sa place est en outre définie par rapport aux quatre positions clefs du vers: /-, -/, //-, -/. Tous les vocables seraient analysés par rapport à leur rang et au modèle prosodique du vers et classés par modèles, chaque modèle étant présenté par ordre alphabétique des vocables, par ordre de catégorie grammaticale, etc. Chaque vocable, pour chaque référence, serait cité avec son contexte. (CLHM, 8 [1983], p. 126).

La metodología propuesta por Pellén es la correcta, porque las formas lingüísticas del PMC no pueden estudiarse separadas del curso prosódico en el que fueron ubicados y donde logran su total fuerza sígnica. Los frutos de esta consideración particular de la materia lingüística integrada en el verso épico, son evidentes en el estudio de la fórmula cidiana "El que en buen ora..."⁽²⁵⁾. Pellén ya había esbozado su teoría del verso cidiano en 1983; de esa exposición rescatamos los siguientes principios:

El hemistiquio de la *Gesta* parece construido sobre dos acentos rítmicos y melódicos. Estos acentos coinciden las más de las veces con los acentos de las palabras [...] Acentos "secundarios"^{TT} surgen del modelo prosódico ("E otros muchos //", v. 2514) [...] y a la inversa, formas portadoras de acento pueden devenir prosódicamente átonas en el verso (el acento de palabra es neutralizado por el modelo prosódico del segmento 'hemistiquio', superior al segmento 'forma': "// mucho valientes más //", v. 3314. Casos especiales: los hemistiquios de 3 sílabas que consisten en una sola palabra: v. 1128 "/ Campeador //" [...] (26)

Estos principios son confirmados en el trabajo de 1985, donde propone un modelo general de verso:

... — ... — .(.) / ... — ... — .(.)

Los puntos que preceden y siguen al primer acento de cada hemistiquio representan un número cualquiera de sílabas que no debe pasar de 5-6. Al final del hemistiquio, el punto entre paréntesis simboliza la última sílaba de un proparoxítono.

Si comparamos este modelo con los de nuestro análisis textual, veremos que, en verdad, funciona en la mayoría de los casos y podemos decir con Pellén que es el modelo canónico del PMC.

El estudio de la fórmula "El que en buen ora..." le permite probar la teoría acentual formulada y agregar algunas observaciones efectivas: "los versos que tienen un hemistiquio corto, tienen el otro más extenso" (p. 20); "en la versificación todo está en dependencia y los paradigmas tejen entre ellos estructuras que tienen ellas mismas valor de paradigmas" (p. 23).

La fórmula épica es un tipo de sintagma fijo que caracteriza el verso épico y juega un papel específico dentro de las modalidades de construcción del verso. La crítica se ha ocupado preferentemente de la fórmula épica desde la aparición de la escuela oralista, con motivo de las publicaciones de Parry y

Lord⁽²⁷⁾ y Edmund de Chasca se ha dedicado consecuentemente al estudio y esta dística formularia en el PMC⁽²⁸⁾. Pero es aquí oportuna la observación de Joseph J. Duggan⁽²⁹⁾ de que en este tipo de análisis debe observarse siempre, y es lo que frecuentemente no se hace en los análisis estadísticos, que lo que importa no es la mera presencia de "fórmulas", sino su función contextual. En este orden el ejemplo dado por Pellen es un buen adelanto.

La importancia que la fórmula adquiere en la caracterización de la lengua épica ha sido agudamente señalada por Th. Montgomery⁽³⁰⁾, y la creciente significación de su estudio se explica por ser un elemento básico en la constitución sintagmático-significativa de la estructura rítmica del verso y por tanto relevante de una de las modalidades características de la creación artística del Poema. Montgomery propone ampliar el concepto de fórmula épica incluyendo las estructuras expresivas gramaticales y léxicas; lo que podrá aceptarse o no, pero es un indicio de que los estudios inteligentes de la lengua del PMC advierten el particularísimo uso estilístico que de ella hace el poeta, quien construye su verso sobre estructuras sintagmáticas en las que lengua, musicalidad y ritmo crean el vehículo expresivo apto para el relato.

Thomas Montgomery termina su pequeño y lúcido ensayo sobre la lengua épica del PMC diciendo: "The poem exists first as language, and only secondarily as a written composition"⁽³¹⁾. Esto es una verdad a medias, porque no hay en la lengua épica del PMC prelación en la creación poética, sino que simultáneamente, en el acto expresivo, se maneja una lengua que se da en moldes rítmicos y dentro de códigos que manifiestan una manera de ver el mundo y las relaciones entre los hombres. La lengua del PMC es lengua poética, que se forja al servicio del relato y la dramatización del mismo.

Entendemos, pues, que el sistema de versificación del PMC funciona vinculado a un tejido complejo de elementos sónicos que se explican en su realización textual a distintos niveles. La estructura acentual es uno de esos elementos, el más importante y del cual depende esencialmente la expresión en el plano del discurso; habría que agregarle aún el análisis de la cesura, insita en la estructura rítmica, y el uso del asonante. De uno y otro hizo un estudio muy completo R. Menéndez Pidal en el vol. I de su edición del PMC, pero sin llegar al plano funcional que aquí proponemos. Esto es evidente cuando en 1961 publica "Dos poetas en el Cantar de Mio Cid"⁽³²⁾, donde las asonantes se clasifican

en fáciles y difíciles y por la frecuencia de uso en cada uno de los cantares, se caracteriza la intervención del refundidor de Medinaceli. Puede ser que finalmente se compruebe lo afirmado por don Ramón, pero las conclusiones de nuestro análisis parcial señalan que el uso del asonante está referido al plano de las secuencias del relato, independientemente de que el asonante sea fácil o difícil en castellano.

Edmund de Chasca contribuyó sobre este punto en su estudio especial de la rima interna⁽³³⁾. Ruth H. Webber en 1975⁽³⁴⁾ vinculó ciertas asonancias con temas particulares, señalando por ejemplo que en la primera parte del PMC la rima á(-e) es frecuente en tiradas dedicadas a viajes y a batallas, á-o aparece a menudo para los sucesos posteriores a la batalla y el reparto del botín.

J. M. Aguirre publica en 1979⁽³⁵⁾ una nota sobre la rima del PMC como ín dice de la factura oral de la obra: muestra que el nombre propio y las formas verbales representan 'tendencias formularias' del autor, quien los usa frecuentemente en rima. *Carrión* es rima en 98 versos y *Campeador*, en 79 versos del *Cantar III*; *yo, so, dos, pro, Dios, non* son empleados repetidamente como rimas monosílabas. Más del 50% de las rimas en -ó (1084 versos) del *Cantar III* lo componen 7 palabras y 17 nombres propios. Esta pobreza no correspondería a un autor culto. Agreguemos a esto que al contraponer la construcción exquisita del verso en ritmenas que hemos analizado más arriba, habría que preguntarse cómo dilucidar este contrasentido y si la explicación no radicará en que el poeta de *Mío Cid* hace un uso de la asonancia de alcances distintos de los que conocemos en la poesía moderna, de modo que la rima sea al mismo tiempo, signo del final de la cadencia rítmica del verso —pensado como *cursum* acentual— y elemento relevante de las modalidades de estructuración del relato; pero como vocablo en sí, el poeta no adjudicaría al asonante relevancia conceptual, con lo que desataría su valor como apoyatura melódica (esto sobresale especialmente en una lectura en voz alta del fragmento de *Roncesvalles*).

Un paso adelante en el estudio comprensivo de la rima lo da Thomas Montgomery en el trabajo citado de 1986 (v. n. 8). Analiza la relación entre asonancias y vocabulario empleado, utilizadas en pasajes breves, de transición; coteja con las asonancias usadas en *Roncesvalles* y *Mocedades*. El hábito de palabras repetidas en rima sugiere que tiradas secuenciales de la misma asonancia son asociadas con otras en la mente del poeta y que la seriación de vocablos en rima

manifiesta el contenido de lo relatado en la tirada. Observa que el contraste fonético entre *l*-a y *δ* como asonancias se acompaña con contrastes temáticos de suma complejidad. La asonancia *l*-a parece asociada a los caracteres femeninos. Así irrumpe como un eco el clamor de Féliz Muñoz ("primas, las mis primas"). La elección de nombres propios como fórmulas de rima está unido además a un uso fijo de referencias contextuales (p.ej.: "don Elvira e doña Sol"). Pueden advertirse casos en que los vocablos son escogidos y creados al servicio de la asonancia (así, *ondrança*, sólo en rima, vv. 1578 y 2188). De modo que la formación de la asonancia es parte de un sistema de fraseología poética, en el cual las muecas que un vocablo puede ocupar son determinadas por una variedad de factores o diferentes niveles de formalismo. El predominio de la asonancia *-δ* en la última parte del Poema, no es motivado por descuido o facilismo del poeta, sino que es signo relevante del tópico principal —hecho que surgió también en nuestro análisis de la secuencia del discurso de Pero Vermúdez.

Montgomery concluye a propósito del asonante, en términos muy próximos al tipo de análisis que aquí postulamos para la versificación del PMC: "El contrapunto de palabras y esquemas de sonido, de resonancias que agrandan la narrativa y agregan, como una melodía, otra dimensión sensorial y emocional, es una parte esencial de este lenguaje poético, casi como un subdialecto con sus propios tiempos verbales, orden de palabras y paralelismos de construcción, próximo a la lengua de los romances populares, pero bastante diferente, a pesar de algunas experiencias comunes, del abiertamente libresco lenguaje de *clerecía*" (*op. cit.*, pp. 19-20). Estos anticipos de análisis parciales hacen esperar que pronto se haga un estudio de conjunto del uso de la rima en su función como cadencia final de la estructura rítmica del verso y como signo vinculado al ordenamiento de las secuencias del relato, que a la vez actúa en el plano del relato y en el plano temático.

La *tirada* o asonancia. Un trabajo total sobre la versificación del PMC de considerar finalmente la integración del verso como elemento constitutivo de la tirada o conjunto de versos reunidos en serie por el vínculo de un asonante común. En los estudios sobre épica francesa se suele llamar *laisse* a lo que en español llamamos 'serie' o 'tirada'; Rychner dedicó un capítulo de su libro a la estructura estrófica de las *chansons*⁽³⁶⁾, y a él debe la crítica la consideración de la *laisse* como principio organizador de la *chanson de geste*. La inter-

relación de las *laissez* entre sí y con el contenido narrativo, tiene un papel importante en la estructuración del poema. Rychner opone la relativamente corta *laisse* lírica a la larga *laisse* narrativa, que suma incidentes o motivos menores; pero eso no la hace amorfa, sino que en la medida en que es una unidad estructural, es decir que revele un cierto grado de cohesión interna, impone forma a la historia. En la última década, las investigaciones sobre épica francesa han tratado reiteradamente el tema de la *laisse*, pero centrandolo la observación sobre recursos de repetición como organizadores de las series⁽³⁷⁾; esas repeticiones o paralelismos se dan tanto en las estructuras métricas como en los elementos léxicos y gramaticales y en consonancia con el hilo referencial del discurso, lo que revela un alto grado de artificio en la estructuración de la *laisse*.

Volviendo a los estudios sobre nuestro *Cid*, después de las páginas dedicadas por Menéndez Pidal en 1908 y 1961 a la consideración de las series o tiradas y de algunas calas estilísticas de Dámaso Alonso⁽³⁸⁾, es necesario esperar hasta los trabajos de Ruth H. Webber para encontrar un estudio integral de las series⁽³⁹⁾. En 1973 niega una clara relación entre la división en series y la estructura narrativa del *Poema*; su conclusión es que "aunque la *laisse* tiene un cierto grado de valor narrativo, el ritmo narrativo básico no depende de la *laisse* sino más bien de la estructura temática al nivel de los temas menores, que son ensartados linealmente en la *laisse*". En 1975 estudia la asonancia en relación con los temas, distinguiendo como Lord, temas de función 'esencial' y 'ornamental', y agrega otro tipo de función 'transicional'. Estos tipos de temas se corresponden, en su estudio, con igual categoría de *laissez* y observa que en el PMC la mayor parte de las tiradas comprenden temas menores de más de un tipo o clase.

En 1984, Robert M. Johnston publica un estudio de título promisorio⁽⁴⁰⁾. Retoma observaciones de Colin Smith (ed. *Cid*, 1972, p. xxxviii), que luego repitió en 1979 (v. n. 19), sobre ciertos hábitos que se advierten en el cierre de la tirada y apertura de una nueva asonancia y recuerda también el esbozo de presentación de la interrelación de las tiradas que hace Ian Michael en su edición española del PMC (1973, pp. 27-33); pero las explicaciones dadas por estos modestos editores del *Cid* no parecen cubrir todas las matizaciones que se advierten en los modos de cambio de asonancia. Tampoco le satisfacen las conclusiones de Ruth H. Webber (v. *supra* p. 25 y n. 39) en cuanto niega una neta relación

entre la división en tiradas y la estructura narrativa del *Poema*. Johnston se propuso lograr una explicación del cambio de asonancia como un elemento integrador de la estructura del *Poema*. El cambio actuaría a manera de interpunción, llamando la atención sobre el final de una tirada y el comienzo de la siguiente; pero además son integradoras de un ritmo narrativo. Hemos visto cómo esta descripción se cumple en los dos lugares que hemos analizado en la primera parte de este ensayo pero lamentablemente Johnston nunca llega a ejemplificar su aserción y prefiere explayarse por otros niveles, intentado demostrar que el cambio de rima se corresponde con segmentos narrativos que se apoyan sobre temas menores. De esta manera la justificación lógica para esta modalidad de estructura parece darse en el modo del estilo oral, por lo cual Johnston recurre a la clasificación de temas hecha en parte por Albert Lord y completada por Ruth H. Webber (esenciales, ornamentales, transicionales) y construye un extenso cuadro de funciones de la división en tiradas como integradoras de la estructura narrativa francamente decepcionante, porque nos presenta las divisiones obvias de lo que en vulgar llamaríamos el argumento del *Mío Cid* (p. ej.: las asonancias 1 a 11 constituyen un segmento intermedio destinado a narrar la partida de Castilla y sus preparativos; dentro de este segmento, la tirada 2, es de transición y relata el movimiento del Cid desde Vivar a Burgos y la tirada 3, etc.). Nuevamente un buen propósito fracasado por la búsqueda de explicaciones con andadores, que no llevan al centro del problema. Así como el trabajo con recuento de sílabas métricas estragó todos los intentos de análisis del verso que se reconocía como anisosilábico; así la clave del estudio de la tirada o *laisse* debe eludir cuidadosamente el plano narrativo para centrarse en su función estructuradora en el plano del relato.

Después de la experiencia directa obtenida en dos lugares del texto, hemos pasado revista a los intentos críticos que en más de un siglo, se han emprendido para buscar las claves de la versificación del PMC. Nuestras primeras observaciones se confirmaron de una manera indirecta, al advertir cuál era la causa de los reiterados fracasos. Con sus más y sus menos, la crítica ha trabajado arduamente y si hoy podemos escribir estas líneas es por los avances de los colegas que nos precedieron, algunos, maestros insignes. Los errores metodológicos fueron de dos órdenes: 1) haber perdido de vista la realidad del texto del PMC, es decir, su *literariedad oral*, su existencia como discurso para

ser oído, modalidad donde la lectura del *Mío Cid* nos impone su realidad acental, 2) pretender que el PMC sirva como testimonio de la influencia de la épica germana, o de la épica francesa, o de la influencia culta, o de la teoría individualista, o de la teoría tradicionalista, o de la escuela oralista, etc.; es decir, posturas o modas de la historia literaria que explican influencias, fuentes, corrientes culturales, pero muy parcialmente la realidad singular de una obra de alta creación artística como el PMC que nos conserva el código de Vivar. Las claves de la versificación del PMC, por tratarse de un artificio en la elaboración del texto, surgirán del análisis cuidadoso de los versos del poema.

Algo más que hemos señalado reiteradamente es que la versificación del *Mío Cid*, como sistema, no se agota en el análisis del verso, aun cuando en él se tengan presentes juntamente la estructura rítmica, la cesura, el asonante y la función clave del uso de las fórmulas de relato (entendemos que estos elementos se sostienen uno al otro y actúan en íntima cooperación, de la que resulta la existencia misma del verso como tal). Pero todos estos integrantes formales de la existencia material del verso en el plano fónico-rítmico están al servicio de la constitución del plano conceptual sintagmático-significativo, - y es desde este plano desde donde el verso se integra y conecta con el nivel de la creación artística del espectáculo juglaresco (lo narrativo-dramático). El elemento de la versificación que juega como nexo o articulación entre la unidad ex presiva que es el verso y el plano de la secuencia del relato es el asonante, que, lo hemos comprobado, es signo de la intencionalidad que informa la estructura de las secuencias.

Resumiendo en una fórmula de relación de funciones diríamos que:

verso : discurso :: tirada : relato

(el verso es al discurso como la tirada es al relato)

Por tanto, un análisis integral de la versificación del PMC deberá trabajar cada uno de los elementos del sistema sin perder de vista la totalidad de funcionamiento del mismo. Así también la consideración de las unidades mínimas del discurso debe trabajarse en el contexto del ritmema.

De la misma manera, al pasar al análisis del verso como cursus expresivo acental del discurso épico, una correcta metodología no debe confundir el plano de las secuencias del relato con el plano temático de las secuencias de la historia.

Hacia una nueva edición crítica del Poema de Mio Cid

Todo lo dicho a lo largo de este ensayo está vinculado directamente con la constitución del texto. Conocidas las deturpaciones, lecciones dudosas y saltos que afectan el manuscrito de Vivar, parece evidente que el conocimiento integral del sistema de versificación ofrecerá una perspectiva nueva y de gran rigor científico que coadyuvará con la metodología filológica corriente en la solución de muchos lugares estragados del texto.

Y es ya hora de decirlo: el texto crítico de don Ramón es la mejor restauración del *Poema* que pudo lograrse por un filólogo hacia 1908. Ese texto nos ha hecho legible y amable el *Poema de Mio Cid*. Desde esos años, quienes se han entusiasmado ante el *Poema*, lo han vivido gracias al *Cid* de don Ramón, que es al mismo tiempo el texto y toda su obra de comentario y fundamentación crítico-histórica. Han pasado casi 80 años y advertimos hoy fisuras o flojedades en algunos lugares de restitución de la trama; ha llegado, pues, el momento de disponer el viejo testimonio del códice de Vivar sobre la mesa de trabajo y, como en los talleres de restauración, reforzar la trama con "veladuras" de sustento: retocar lo menos posible (he aquí una regla de oro del Instituto del Restauero, en Roma), pero dejar un margen a la conjetura; es decir, a la restitución del texto, que es el objetivo irrenunciable y último de la crítica textual.

NOTA: Concluido este ensayo, nuestro colega René Pellen nos envía separata de la segunda parte y final de su estudio "Le modèle du vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [El que en buen hora...]", *CLHM*, 11 (1986), 5-132.

NOTAS

1 Transcribimos el texto de la edición facsímil (Burgos, 1982), adoptando la puntuación y la organización de las líneas según la edición paleográfica de don Ramón Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid*, I, Madrid, 1944).

2 Cf. tiradas 1, 7, 9, 11, 30, 38, 40, 62, en el Cantar I; tir. 76, 78, 95, 99, 106, 111, en el Cantar II y 115, 119, 123, 130, 134, en el Cantar III. Es asonancia predilecta para las tiradas extensas; en un solo caso -tir. 24- se usa para el solo discurso directo y con mucha menos frecuencia para las tiradas meramente narrativas: Cantar I: 28, 42, 50, 52, 58; Cantar II: 71, 85; Cantar III: 121, 147.

3 Tomamos el concepto de *rítmem*a de Giuseppe Tavani (*Poesía e ritmo. Proposta para uma leitura do texto poético*, Lisboa, 1983). La propuesta de Tavani se funda sobre la individuación del *rítmem*a, unidad operativa y funcional compleja en el plano formal. Es un 'segmento rítmico' en correspondencia con 'segmentos sintagmáticos' homólogos. Los segmentos rítmicos son los reales portadores de significado en cuanto organizan la expresión lingüístico-literaria.

4 Señalamos con una raya cada uno de los tiempos de cada hemistiquio y marcamos los acentos principales con tilde agudo y los secundarios o prosódicos con tilde grave. Los números señalan la cantidad de tiempos átonos intertónicos.

5 Adviértase lo mismo en el episodio de Raquel e Vidas (vv. 81, 84, 92, 93, 95, 123, 124, 132, 133, 135, 138, 178).

6 Por ejemplo, los vv. 3377, 3380-1 de la picante intervención de Asur Gonçálvez en la tir. 148.

7 Aceptamos la separación de versos hecha por Menéndez Pidal, pero a los fines de este trabajo, desechamos el agregado de 2 versos.

8 "Assonance, Word, and Thought in the *Poema del Cid*", *JHP*, 11:1 (1986), 5-22.

9 Debe tenerse por error la desaparición del elemento tónico en el pronombre, lo que contradice su función de referencia prosódica. V. las exactas observaciones de R. Pellen en *CLHM*, 10 (1985), pp. 27-28 y n. 32.

10 Véanse las páginas ejemplares de Martín de Riquer en "Épopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire", en *La technique littéraire des chansons*

de geste, Paris-Liège, 1959, pp. 75-84.

11 Cuando el autor del *Alexandre* alude a las "sílabas cuntadas", es muy posible que ese "contar" haya sido con el oído y no sobre una línea y con el dedo; el autor se refiere a "fablar curso rimado", es decir a una materia oral.

12 "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*", *BHS*, 40:3, 137-143, espec. p. 137.

13 "Zur Kritik des *Cantar de mio Cid*", *ZRPPh*, 41 (1921), 57-69.

14 E. C. Hills, "Notes and Queries on the Metre of the Poem of the *Cid*", *Homenaje a Bonilla y San Martín*, I, Madrid, 1927, pp. 471-483, espec. p. 479, n. 1.

15 Nada agrega Hills en "Irregular Epic Metres. A comparative Study of the Metre of the Poem of the *Cid* and of certain Anglo-Norman, Franco-Italian and Venetian Epic Poems", *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, pp. 759-777.

La conclusión es que, entre los siglos XII y XIV, los poemas heroicos populares no tuvieron un metro silábico regular.

16 "La métrique du *Mio Cid* est régulière?", *BHi*, 49 (1947), 332-372.

17 "Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum", *RPh*, 19:2 (1965) 227-234. En notas a las págs. 227 a 230 se dan las referencias bibliográficas sobre versificación hasta esa fecha.

18 Kenneth Adams, "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: A Restatement based on the Evidence of Names, Epithets, and some other Aspects of Formulaic Diction", *BHS*, 49:2 (1972), 109-119.

19 "La métrica del *Poema de Mio Cid*: nuevas posibilidades", *NRFH*, 28 (1979), 30-56. "Los investigadores actuales y los que hemos hecho ediciones del texto -Ian Michael y yo- estamos mejor dispuestos a aceptar su esencial amería o libertad métrica, para no decir irregularidad, o quizás mejor, una gama bastante amplia de tipos de versos posibles" (p. 32) "ningún otro manuscrito épico castellano o francés muestra el mismo volumen y tipo de desarreglo métrico". Desdichadamente, Colin Smith entra enseguida a una ejemplificación con versos bien escogidos de poemas franceses (*Florence, Prise de Cordres, Girart de Roussillon, Chanson de Roland*) próximos en ritmo acentual a versos del *FMC*, pero introduciendo el errado criterio del recuento silábico (5+8, 7+7, etc.).

20 *Cantar de Mio Cid*, I (Madrid, 1944), p. 103.

21 "En resumen, no hay nada que nos impida *a priori* considerar la métrica del *Poema* como acentual; y si hay alguno que lo dude, lea para sí en alta voz algunas tiradas para comprobar que, instintivamente, hasta el lector moderno casi forzosamente tiene que leerlas recalcando el ritmo" (*loc.cit.*, p. 46); "en una poesía de tipo 'pública', el acento no se puede colocar en forma antietimológica" (*ibid.*, p. 48); "En cuanto al número de acentos de cada verso [...] son típicos y en general buenos -es decir, según nuestro oído- los versos que tienen acentos repartidos 2+2 y 2+3, pero los primeros hemistiquios con 3 acentos tampoco son malos (vv. 1648, 2278, 2631). Los hemistiquios con un solo acento no parece que sean poéticamente defectuosos, ni que les falte nada para completar el sentido" (*ibid.*, p. 48).

22 "Le Poème du Cid étudié à l'ordinateur", *CLHM*, 1 (1976), 7-99.

23 "*Poema de Mio Cid. Vocabulaire réduit*", *CLHM*, 2 (1977), 171-251 y 3 (1978), 155-267.

24 "*Poema de Mio Cid. Le système verbal*", *CLHM*, 4 (1979), 71-135; "Cantares de Mio Cid: Vocabulaires exclusifs (Thématique et Diachronie)", *CLHM*, 5 (1980), 249-287, 6 (1981), 220-317, 7 (1982), 83-133 y 8 (1983), 6-155.

25 René Pellen, "Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cildienne [*El que en buen ora...*] (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles)", *CLHM*, 10 (1985), 5-37 y 11 (1986), 5-132.

26 *CLHM*, 8 (1983), pp. 72-73, n. 138.

27 "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making", en *Harvard Studies in Classical Philology*, XLI (1930). Especial influencia tuvo la aparición de *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960. C. M. Bowra en *Heroic Poetry*, New York, 1952, divulgó entre los estudiosos de disciplinas conexas las tesis de Parry y las aplicó a textos literarios primitivos de 30 lenguas. El libro de Bowra suscitó trabajos específicos sobre el carácter formalístico de la poesía primitiva en varias literaturas europeas. En el campo románico fue Jean Rychner en *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (Geneve, 1955), quien estudió como arte oral la composición de una docena de las más importantes *chansons*. Sobre las fórmulas fijas del estilo tradicional en el romancero, tan emparentadas con las viejas fórmulas épicas, publicó Ruth H. Webber en 1951 un estudio, en su momento, solitario y que luego adquirió importancia al desarrollarse el movimiento oralista. Por esos años tam-

bien entre los estudiosos de la epopeya francesa resurge el interés por la fórmula épica; así P. Aebischer en *Studi Medievali*, XVIII (1952), 1-22 y Rita Lejeune, "Technique formulaire et chansons de geste", *Le Moyen Age*, 60 (1954), 311-334.

28 *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, 1967; "Toward a redefinition of Epic Formula in the Light of the *Poema de Mio Cid*", *HR*, 38 (1970), 251-263; "Registro de formas verbales en el *Cantar de Mio Cid*", Iowa City, 1968.

29 "*The Song of Roland*": *Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley, University of California Press, 1973.

30 "Grammatical Causality and Formulism in the *Poema de Mio Cid*", *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, 1975, pp. 185-198. Citamos de p. 186: "And rather than count and classify such combinations in order to prove orality, a syntactic approach will make it possible to study epic language as a reflection of the forms of thought it embodies and arrive at a deep appreciation of the modes of perception, the values, the poetic world, and the degree of orality discoverable in the work".

31 *loc.cit.*, p. 195.

32 Primero en *Romania*, 82 (1961), 145-200, y después en *En torno al "Poema del Cid"*, Madrid, 1963.

33 *Op.cit.*, c. XI.

34 "Assonance Determination in the *Cantar de Mio Cid*", *Olifant*, 3 (1975), 57-65.

35 "*Poema de Mio Cid*: rime y oralidad", *La Corónica*, 7 (1979), 107-108.

36 V. *supra* n. 27.

37 Nos referimos especialmente a Edward A. Heinemann, "Sur l'art de la *laisse* dans le Couronnement de Louis", en *Charlemagne et l'épopée romane* (Actes du VIIe. Congrès International Sociétés Rencesvals, Liege, 1976), Paris, 1978 y "'Composite *Laisse*' and Echo as Organizing Principles: The Case of *laisse* I of the *Charroi de Nîmes*", *RPh*, 37:2 (1983), 127-138.

38 "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946, pp. 69-111.

39 "Narrative Organization of the *Cantar de Mio Cid*", *Olifant*, 1 (1973), 21-34.

40 "The function of *Laisse* Divisions in the *Poema de Mio Cid*", *JEP*, 8:3 (1984), 185-208.

LA ALABANZA DE ESPAÑA EN EL POEMA DE FERNAN GONZALEZ
Y EN LAS CRONICAS LATINO-MEDIEVALES

JOSEFINA NAGORE DE ZAND

1. La alabanza de España, tópico literario, y la Retórica

La alabanza de España se repite con frecuencia en la historiografía y la literatura medievales —tanto en lengua latina como en romance—, tiene antecedentes en la Antigüedad clásica y pervive en la literatura posterior⁽¹⁾. A lo largo de tantos siglos mantiene características determinadas que permiten configurarla como tópico literario⁽²⁾: a) es una unidad de contenido, que se puede aislar como entidad independiente en discursos de índole y épocas diferentes; es por lo tanto, separable de su contexto; b) comprende una serie de elementos más o menos estereotipados que se repiten; c) es parte integrante de una tradición literaria.

Por otra parte, es conocida desde los estudios de Ernst Robert Curtius y sus seguidores la vinculación existente entre ciertos ejercicios literarios llevados a cabo en las escuelas de Retórica y el surgimiento de los tópicos literarios⁽³⁾. En esas escuelas, que empezaron a cundir primero en Grecia y luego en Roma durante el período helenístico, se desarrollaban diversos tipos de ejercicios oratorios, que se continuaron ejecutando en las escuelas medievales dentro del "Trivium". La vigencia, durante la Edad Media, de la antigua Retórica —transformada y reconciliada con el cristianismo— es indiscutida⁽⁴⁾, y así lo prueban las numerosas traducciones y adaptaciones de obras retóricas de la Antigüedad —libros de texto en las escuelas medievales— que se realizan ininterrumpidamente en el Medioevo⁽⁵⁾.

Entre los ejercicios de las escuelas de Retórica figuraban las "declamaciones", improvisaciones reglamentadas en torno de un tema propuesto por el "rhetor"⁽⁶⁾. Por otra parte, sabemos que los προγυμνάσματα —ejercicios preliminares en aquellas escuelas—, se enseñaba a utilizar el μῦθος (mito, fábula), el διήγημα (narración), la χροία (ensayo moral), la γνώμη (sentencia, máxima), la ἀνασκευή ο κατασκευή (refutación o confirmación de una historia), el κοινὸς τόπος (amplificación), el ἑγκώμιον (panegírico), la σύγκρισις (comparación), la θέσις (problema abstracto), la ἠθοποιία (configuración de un carácter) y la ἔκφρασις (descripción reglamentada de lugares y de personajes), elemento esencial de la poética medieval⁽⁷⁾. Se trata, pues, de una enseñanza que tiende a estabilizar la creación literaria en moldes predeterminados.

No pude haber duda de que esta constante ejercitación escolar, llevada a cabo durante tantos siglos, ha ejercido influencia en la creación literaria, estableciendo, por una parte, determinadas reglas —que subyacen en las obras—, y por otra, propiciando, mediante la valoración del fragmento, la configuración de tópicos literarios. Y con referencia a la alabanza de España, tanto las enseñanzas de la Retórica como la misma tradición literaria deben de haber contribuido a la formación de ese esquema invariable que, a pesar de sus variaciones múltiples, veremos desarrollado en todos los autores⁽⁸⁾.

Un estudio comparativo de las alabanzas de España debe intentar determinar la doble perspectiva en que se sitúa cada autor: cómo se inserta en la tradición literaria y cómo revitaliza y otorga nueva significación a esos elementos tradicionales integrándolos en un todo orgánico y singular. Evidentemente, es imprescindible estudiar también qué características distintivas adquiere dicha alabanza al entrar en correlación con los demás elementos de las obras y con el contexto sociocultural.

2. La alabanza de España en La Antigüedad clásica

Si bien este campo está más allá de nuestro estudio, cabe hacer las siguientes afirmaciones:

1) Ya en la Antigüedad clásica el elogio de España empieza a configurar se como unidad de contenido, aislable como entidad independiente. En efecto, en la extensa recopilación de testimonios sobre la admiración por España que transcribe y caracteriza Concepción Fernández-Chicarro de Dios en su obra *Laudes His*

paniae⁽⁹⁾, abundan las referencias breves, las indicaciones geográficas (Estrabón, Pomponio Melo), las acotaciones en obras históricas (Heródoto, Polibio, Poseidonio, Tito Livio, Plinio); pero además encontramos allí otras alabanzas de España que, por el tono encomiástico, la minucia en la descripción, la elaboración cuidadosa y su misma extensión, pueden ser configuradas como unidades de contenido. Estas se encuentran en las obras siguientes: *Punica* (I, vv. 220-238), el más largo poema latino, de Silio Itálico —siglo I d.C.—, *Collectanea rerum memorabilium* (pp. 115-116 de la edición de T. Mommsen, Berlín, 1864), un sumario geográfico de las partes del mundo conocido, de C. Julio Solino —comienzos del siglo III d. C.—; *Historiarum Libri* (liber XLIV, 1-3), epítome de las *Historiae Philippicae* de Pompeyo Trogo hecho por Justino —siglo III d. C.—; *Panegyricus Pacati Theodosio dictus* (IV), panegírico del emperador Teodosio compuesto en el año 339 por Drepanio Pacato; *Laus Serenae* (vv. 50-78), panegírico de Serena, hija adoptiva de Teodosio, compuesto por Claudio Claudiano —fl. ca. 400 d. C. Como ocurrirá en la Edad Media, la alabanza a Hispania aparece en discursos de diversa índole —dos panegíricos, un poema épico, dos sumarios, uno geográfico y otro histórico—, de diversas épocas —del s. I d. C. a comienzos del V d. C.—, y por motivaciones diferentes.

2) Ya en la Antigüedad el elogio a Hispania comprende una serie de ítems fijos: alusiones a la fecundidad del suelo, a sus productos vegetales, animales y minerales, a las características de sus habitantes, y mención de hombres ilustres. Estos ítems se transmiten por vía de San Isidoro a la Edad Media, y aparecen en todas las alabanzas de España de esa época. Con toda seguridad San Isidoro ha conocido las obras de Justino —a quien él mismo nombra entre las fuentes de su *De natura rerum* y de sus *Etymologiae*— y de Solino, otra de sus fuentes; es muy probable que haya conocido también las obras de Drepanio Pacato, Claudio Claudiano y Silio Itálico⁽¹⁰⁾. No hay, pues, solución de continuidad entre la Antigüedad y la Edad Media con respecto a la alabanza de España; San Isidoro es el elemento de conexión.

3. Delimitación y caracterización del corpus

Las crónicas medievales que incluyen la alabanza de España son las siguientes:

a) *Historia de regibus Gothorum, Vandalorum et Suevorum* de San Isidoro (624): se trata de una obra dividida en tres partes independientes, más extensa

la primera y a modo de suplemento las otras. Narra la historia de los godos a partir del año 256, momento en que éstos comienzan a devastar los territorios romanos, hasta el 624. Es una de las muestras de la "historia nacional" en el período visigótico⁽¹¹⁾. La obra se inicia con un prólogo: "De laude Hispaniae", que se corresponde con el epílogo "Recapitulatio in Gothorum laudem"; la alabanza de España se encuentra en ambos.

b) *Chronicon Albeldense o Emilianense*, anónimo, escrito probablemente en 883 y continuado en 976. Tiene el peculiar interés de haber sido la primera de las crónicas redactadas en el norte cristiano; es un registro escueto, posee la sequedad esquemática de las crónicas del norte de esta época. Es una de las muestras de "historia mixta universal-nacional"⁽¹²⁾, pues ofrece en capítulos independientes diferentes partes de la historia universal y nacional. Los capítulos III: "Item expositio Spaniae" y VI: "Item res Spaniae celebres" ofrecen, con suma concisión, una descripción geográfica de España y la mención de sus productos más destacados. En rigor, estas referencias no llegan a configurar una verdadera alabanza; por tal motivo esta obra apenas se tendrá en cuenta en los análisis posteriores.

c) *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy, comenzado en 1197 o 1204 y concluido en 1236. Pertenece al tipo de "historia mixta universal (libro I)-nacional (los libros restantes)"⁽¹³⁾. Es la primera crónica hecha explícitamente por en cargo oficial, en este caso, por Doña Berenguela, esposa de Alfonso IX, y la primera que acude a fuentes juglarescas. En el libro I, luego de un prólogo de dicatoria, se halla "De Excellentia Hispaniae".

d) *Rerum in Hispania gestarum Chronicon* o *Historia Gothica*, de Rodrigo Jiménez de Rada, concluida en 1243. Es también una obra hecha por en cargo oficial, en este caso, por Fernando III, y utiliza asimismo fuentes poéticas francesas y castellanas. Pertenece al tipo de "historia nacional"; Sánchez Alonso aclara que el Toledano "...desliga la historia nacional de la historia universal y constituye con ella un cuerpo independiente"⁽¹⁴⁾. En el libro III, capítulo XX: "De destructione Gothorum et commendatione Hispaniae" inserta el Toledano su alabanza a España.

Incluimos, obviamente, en el corpus al *Poema de Fernán González*, anónimo, compuesto ca. 1250; el elogio de España se encuentra en las coplas 144 a 158.

4. Elementos comunes del corpus en el aspecto referencial^(14 bis)

Son los siguientes:

a) el concepto de que España es la mejor de las tierras:

Historia Gothorum, de San Isidoro

"Omnium terrarum, quaeque sunt ab occiduo usque ad Indos, pulcherrima es..."

"...iure tu nunc omnium regina provinciarum..."

Chronicon Mundi, de Lucas de Tuy

"...patria Hispanorum, etiam multorum priuilegiorum praerogatiuas inter primas mundi prouincias a domino meruit insigniri"

"Inter caeteras regiones excellit orbem uniuersum..."

Historia Gothica, de Rodrigo Jiménez de Rada

"...ipsam (Hispaniam) omnibus praetulerunt, eo quod inter omnes mundi provincias specialibus ubertatis titulis redundabat..."

"Hispania quippe quasi Paradisus domini..."

Poema de Fernán González

"mejor es dotrras tierras en la que vos morades" (c. 144b)

"non es tierra en el mundo que aya tales pasturas" (c. 145c)

"de vacas e ovejas non a tierra taman[na]" (c. 146b)

"de çera sobre todas buena tierra provada,
non seria de azeyte en mundo tal fallada" (c. 147bc)

"non fallarian en mundo otrra mejor nin tal" (c. 149b)

"mejor tierra es de las que quantas nunca vyemos" (c. 151c)

"Com ella es mejor de las sus vezindades" (c. 155a)

b) su riqueza agrícola:

Historia Gothorum, de San Isidoro

"Merito te omnium ubertate gigentium indulgentior natura ditavit. Tu bacis opima, uvis proflua, messibus laeta: segete vestiris, oleis inumbraris, vite praetexeris. Tu florulenta campis..."

"Quicquid enim arva fecundum [...] ferent, parturis..."

"Tu nec Etruriae saltus uberior pabulorum requiris, nec lulos Molorchi palmarum plena miraris..."

Chronicon Mundi, de Lucas de Tuy

"...soli fecunditate, [...] arborum amoenitate..."

Historia Gothica, de R. Jiménez de Rada

"Mediaeque valles sui latitudine deseruiunt ubertati, et humore fluminum foecundantur..."

"...foecunda frugibus, amoena fructibus, [...] curiosa vino, deses pane.
[...] dulcis mellibus, copiosa oleo, laeta croco..."

Poema de Fernán González

- "Non es tierra en mundo que aya tales pasturas,
árboles pora frutas syquier de mil naturas" (145cd)
- "Es de lino e lana tierra much abastada,
de çera sobre todas buena tierra provada,
non seria de azeite en mundo tal fallada" (147abc)
- "De panes e de vynos tierra muy comunal,
non fallarian en mundo otrra mejor nin tal" (149ab)
- "a [en] syerras e valles mucha de buena mata,
todas llenas de grana pora fer escarlata" (150cd)

c) su riqueza pecuaria; especialmente, caballos:

Historia Gothorum, de San Isidoro

"...quicquid animantia pulchrum et utile ferent, parturis, nec illis
amibus posthabenda, quos clara speciosorum gregum fama nobilitat.
Tibi cedet Alfeus equis, Clitumnus armentis..."

"nec equorum cursu tuorum Eleis curribus invidabis".

Chronicon Mundi, de Lucas de Tuy

"...animalium ubertate, [...] piscium copia..."

"Inter caeteras regiones excellit orbem universum aubus siluestribus et
domesticis, et equis pulcherrimis et fortissimis, agilitate mirabili
velocissimis..."

Historia Gothica, de Jiménez de Rada

"...deliciosa piscibus, sapida lactinis, clamosa venationibus, gulosa
armentis et gregibus, superba equis, commoda mulis..."

Poema de Fernán González

- "de vacas e ovejas non a tierra taman[na],
tantos ha y de puercos que es fyera fazanna" (146bc)
- "Buena tierra de caça e buena de venados,
de rrio [e] de mar muchos buenos pescados" (148ab)
- "Por lo que ella mas val aun non lo dixemos,
de los buenos cavallos mencion non [vos] fzyemos,
mejor tierra es de las que quantas nunca vyemos,
nunca tales cavallos en el mundo non v vemos". (151)

d) su riqueza metalífera:

Historia Gothorum, de San Isidoro

"...quicquid metalla pretiosum [...]ferent, parturis..."
"tu aurfluis fulva torrentibus..."

LA ALABANZA DE ESPAÑA

Chronicon Mundi, de Lucas de Tuy

"...quod serico, argento et auro purissimo praeferat".

Historia Gothica, de Jiménez de Rada

"...diues metallis..."

Poema de Fernán González

"A y muchas veneras de fierro e de plata ,
a y venas de oro, son de mejor barata" (150ab)

- e) excelencia de sus habitantes: si bien todas las alabanzas exaltan las cualidades del hombre español, cada una de ellas hace hincapié en características diversas; por lo tanto, este ítem se estudiará más adelante.

Como vemos, las líneas generales del elogio no han variado desde la Antigüedad; se reiteran las referencias a la excelencia de España y de sus habitantes, a su riqueza agrícola, pecuaria y metalífera. Inclusive en el *Chronicon Albeldense* encontramos una caracterización semejante: "Omnium frugum generibus fecunda, gemmarum metallorumque copiis ditissima" (III), "Fortia Gothorum" (en VI: "Item de proprietatibus gentium") y el capítulo V: "Item res Spaniae celebres".

5. Elementos no comunes del corpus en el aspecto referencial

5.1. Determinación de elementos no comunes en el aspecto referencial:

(NOTA: Las citas en bastardilla constituyen las fuentes más probables del *Poema de Fernán González*; los paréntesis indican que ese pasaje tiene una relación muy lejana con el *Poema*).

1. Clima templado

Historia Gothorum

"Tu sub mundi plaga gratissima sita,
nec aestivo solis ardore torreris nec
glaciali rigore tabescis, sed temperata
caeli zona praecincta zephyris
felicibus enutris".

Historia Gothica
(Liber III, c. XX)

Chronicon Mundi

("...aeris salubritate...")
("...propter oppositionem orientis
dixerunt eam esse frigidam et
siccam...")

Poema de Fernán González

"Yerra es muy tenprada syn grrandes
calenturas, / non faze en yvverno
destenpradas fryuras" (145ab)

2. Excelentes pasturas

Historia Gothorum
 "Tu nec Etruriae saltus uberior pabulo-
 rum requiris..."

Historia Gothica

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
 "Non es tierra en el mundo que aya
 tales pasturas" (145c)

3. Diversidad de árboles frutales

Historia Gothorum
 ("...montibus frondua...")

Historia Gothica
 "...foecunda frugibus, amoena
 fructibus..."

Chronicon Mundi
 ("...arborum amoenitate...")

Poema de Fernán González
 "arboles pora fruta syquier de mil
 naturas" (145d)

4. Abundancia de ganados

Historia Gothorum
 "...amnis [...], quos clara specio-
 sorum gregum fama nobilitat". "Tibi ce-
 det [...] Clitumnus armentis..."

Historia Gothica
 "...gulosa armentis et gregibus..."

Chronicon Mundi
 ("...animalium ubertate...")

Poema de Fernán González
 "de vacas e ovejas non a tierra tama-
 n[na], / tantos ha y de puercos que es
 fyera fazanna" (146bc)

5. Abundancia de lino, lana y cera

Historia Gothorum

Historia Gothica

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
 "Es de lino y lana tierra mucho abasta-
 da, / de cera sobre todas buena tierra
 provada" (147ab)

6. Abundancia de aceite/olivos

Historia Gothorum
 "...oleis innumbratis..."

Historia Gothica
 "copiosa oleo..."

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
 "non seria de azeyte en mundo tal falla
 da" (147c)

LA ALABANZA DE ESPAÑA

7. Caza y venados

Historia Gothorum

Historia Gothica
"...clamosa venationibus..."

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
"Buena tierra de caça e buena de venados" (148a)

8. Abundancia de peces

Historia Gothorum
"...piscoosa litoribus..."

Historia Gothica
"...deliciosa piscibus..."

Chronicon Mundi
"...piscium copia..."

Poema de Fernán González
"de rrio [O] de mar muchos buenos pescados, / quien los quiere rreziertes, quien los quiere salados" (148bc)

9. Pan

Historia Gothorum

Historia Gothica
"...deses pane..."

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
"De panes [...] tierra muy comunal" (149a)

10. Vinos

Historia Gothorum

"uvis proflua..."
"vite praetexeris..."

Historia Gothica
"curiosa vino..."

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
"...de vinos tierra muy comunal" (149a)

11. Fuentes y ríos

Historia Gothorum
"Tu superfusis fecunda fluminibus"

Historia Gothica
"Hispania [...] principalibus fluminibus irrigatur..." "...et humore fluminum foecundantur, et pro magna parte rivis et fontibus irrigantur"

Chronicon Mundi
"...fontium, fluminum [...] copia..."

Poema de Fernán González
"muchas de buenas fuentes, mucho rrio cabdal" (149c)

12. Sal

Historia Gothorum

Historia Gothica

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
 "otrras muchas mineras] de que fazen
 la sal" (149d)

13. Abundancia de hierro, plata y oro

Historia Gothorum

"...metalla..."

Historia Gothica

"...dives metallis..."

Chronicon Mundi

"...argento et auro..."

Poema de Fernán González

"A y muchas veneras de fyerro e [de
 plata], / y a venas de oro, son de
 mejor barata" (150ab)

14. Mención de sierras y valles

Historia Gothorum

"...montibus frondua..."

Historia Gothica

"...montanis inter quaelibet inter-
 fectis. Mediaeque valles sui lati-
 tudine deserunt ubertati..."

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González
 "a [en] syerras e valles..." (150c)

15. Abundante vegetación

Historia Gothorum

"...montibus frondua..."
 "...nec luchos Molorchi palmarum
 plena miraris..."

Historia Gothica

Chronicon Mundi

"...arborum amoenitate..."

Poema de Fernán González
 "a [...] mucha de buena mata" (150 c)

16. Grana

Historia Gothorum

("...tibi vellora indigenis fucata
 conchyliis ad rubores Tyrios
 inardescunt...")

Chronicon Mundi

Historia Gothica

Poema de Fernán González

"todas llenas de grana pora fer
escarlata"

17. Elogio de los caballos

Historia Gothorum

"...nec equorum cursu tuorum Eleis
curribus inuidebis..."

Historia Gothica

"...superba equis..."

Chronicon Mundi

"...et equis pulcherrimis et fortissimi-
s, agilitate mirabili velocissimis"

Poema de Fernán González

Copla 151

18. El apóstol Santiago

Historia Gothorum

Historia Gothica

Chronicon Mundi

"...omnipotens Deus in tantum Hispaniam
caelestibus ditavit donis, ut protomartyris
Apostolorum Iacobi corpus sibi
transmitteret..."

Poema de Fernán González

Coplas 152cd y 153

19. Alabanza de los habitantes ilustres

Historia Gothorum

("...principum gentiumque mater
Spania...")

Historia Gothica

Chronicon Mundi

La enumeración de los habitantes ilus-
tres de España ocupa la mayor parte
de *De Excellentia Hispaniae*.

Poema de Fernán González

"Onrro le otra guisa el precioso Sennor,
/ fueron y muchos santos muertos por su
Sennor, / de morir a cochy[e]llo non
ovyeron temor, / muchas v[ir]genes san-
tas, mucho buen confestsor" (154)

20. Características de los godos españoles

Historia Gothorum

"Populi natura pernicos, ingenio
alacros, conscientiae viribus freti,
robore corporis validi, staturae
proceritate ardui, gestu habituque
conspicui, manu prompti, duri vul-

Chronicon Mundi

"Quorum animositas et audacia tan fer-
vida est ut non solum illos verum etiam
patriam nonnumquam in periculum ducat.
Sunt et post triumphos valde clementes"
"...dummodo ipse sapientia gubernetur,

neribus, iuxta quod ait poeta de
ipsis: mortem contemnunt laudato
vulnere Getae".

Historia Gothica

Exaltación de la pericia guerrera
de los godos.
Primeras líneas:

"...praecellens ingenio, audax in
proelio, agilis exercitio, fidelis
dominio, facilis studio, pollens
elloquio, [...] in libertate prae-
cipua fidelitate preciosa, in auda-
cia singularis".

et suorum consilio sapientiam perfrua-
tur".

"Imitetur [Princeps] eos igitur fide,
sanctitate sequatur, et eorum prudentia
decoretur [...]. Habet et Hispaniae
Princeps viros consilii, quos natura
sapientia fecit insignes, habet [...] milites
bellicosos, et etiam pedites
agiles et animosos..."
"Praefulget etiam omnimoda libertate
Hispania..."

Poema de Fernán González

"...así sy sodes mejores quantos aquí
morades, / omnes sodes sesudos, mesura
heredades, / desto por tod el mundo
[mu]y grran[d] preçio ganades".
(155bcd)

21. Exaltación de Castilla

Historia Gothorum

Historia Gothica

Chronicon Mundi

Poema de Fernán González

Coplas 156 y 157.

5.2. Conclusiones generales

Evidentemente, el autor del *Poema de Fernán González* se ha inspirado en las crónicas anteriormente mencionadas. El problema de fuentes ha sido estudiado por C. Carroll Marden en la introducción a su edición del *Poema* (1904), y por Ramón Menéndez Pidal en "Notas para el Romancero del Conde Fernán González" (1899) y en la "Reseña de la edición del *Poema de Fernán González* hecha por Marden" (1905). Menéndez Pidal, asintiendo a una observación de Marden, considera que el autor del *Poema* sigue especialmente al Tudense y a San Isidoro. Marden sugiere también que aquél pudo haber utilizado otras fuentes más detalladas (p. xxvi).

El *Poema* es original en los siguientes elementos:

a) *Referencia a ciertos productos*

Son el lino, la lana, la cera, la sal. Puede tratarse de una simple "amplificatio". Al respecto, Menéndez Pidal dice: "... acaso son añadiduras sin fuente precisa, pues la enumeración invitaba a ser ensanchada; así, la Primera Crónica General, traduciendo al Toledano, intercala la mención de la sal y la cera"⁽¹⁵⁾.

b) *Elogio peculiar de los españoles*

El *Poema* solamente exalta —en contraposición con las crónicas— determinadas cualidades espirituales de los españoles, en las que estriba su superioridad sobre los demás pueblos: el "ser sesudos" y el tener "mesura". Y, significativamente, reserva a los castellanos el elogio de sus virtudes guerreras.

El elogio de los habitantes de España (godos/españoles) presenta en las crónicas las siguientes características: en San Isidoro es una enumeración de las cualidades físicas y belicosas de los godos; en el Toledano también predomina el señalamiento de atributos guerreros, si bien se mencionan otras características espirituales: deseo de libertad, fidelidad; en el Tudense el elogio está más repartido entre las cualidades físicas y las espirituales (cfr. ítem 20). Es muy probable que el autor del *Poema* se haya inspirado en éste, como en otros aspectos, en el Tudense; las palabras "consilium", "sapientia", "prudentia" están en el mismo campo semántico que "mesura" y "ser sesudo".

Esta peculiar selección de los elementos brindados por la tradición —omisión de los atributos guerreros y señalización de determinadas cualidades morales— puede haber surgido de la lectura del Tudense, pero además tiene que ver con dos hechos fundamentales: a) como el *Poema* es una epopeya, se suceden las descripciones de combates, y así hay múltiples ocasiones de exaltar los valores guerreros; por lo tanto, ese tipo de elogio, por lo reiterado, es innecesario en la alabanza general; b) el autor del *Poema*, por motivaciones que se explicarán más adelante, destaca en este pasaje, exclusivamente, las cualidades bélicas de los castellanos.

Por otra parte, la "mesura" y el "ser sesudo" son cualidades altamente valorizadas en el *Poema*:

1) en la caracterización del rey Vanva, el más elogiado de los monarcas, se destaca su medida: "Rrey fue muy derecho [e] de muy gran[d] natura, / muy franco e muy ardit, e de muy gran[d] mesura" (30ab);

2) cuando Nuño Lafnez sugiere a Fernán González la postergación de la lucha con el conde de Tolosa, a causa del agotamiento del ejército, dice: "la vuestra gran[de] codicia non nos dexa folgar, / avemos la *mesura* por aqui d'olvidar. // Non rrecuden las cosas todas a un logar, / deve aver el omne grran[de] *seso* en lidiar, / sy non, podrra ayna [muy] grran[de] yerro tomar, / podrrya tod el grrand prez por y [lo] astragar" (339cd y 340); en estos versos la "mesura" y el "seso" están contrapuestos a la "codicia" y el "yerro";

3) en la narración de la muerte del conde de Tolosa a manos de Fernán González, la "mesura" está equiparada a la "bondad": "El conde don Fernando, omne syn crueldat, / olvido con la yra *mesura* e *bondat*" (369ab);

4) cuando el conde castellano exhorta a sus soldados luego de la aparición de la serpiente en llamas, recurre, para alejar su pavor, a su condición de "sesudos": "Commo sodes *sesudos* byen podedes saber / que el non ha poder de mal a nos fazer" (477ab);

5) la *mesura* no es una cualidad propia de los enemigos de Castilla: "Dentro en Castro Viejo al buen conde metieron, / teniendol' fuerte san[ta] mala presion le dieron: / como omne[s] sin *mesura*, *mesura* nol' fizieron, / los vas[allos] del conde dexar le non quisieron" (597).

c) *Exaltación de Castilla*

Tanto San Isidoro como el Tudense y el Toledano —que surgen en épocas diversas y han nacido en lugares diferentes: Sevilla, León, Navarra, respectivamente— se refieren en su elogio a España entera ("Hispania", "patria Hispano-rum") y llaman a sus habitantes "Hispani" o "Gothi"; inclusive el Tudense menciona a Alfonso IX y a su esposa, Doña Berenguela, como "Hispaniae Princeps" o "Hispanorum Rex" e "Hispaniarum Regina" respectivamente. No hay, pues, en los cronistas, ninguna intención de establecer particularizaciones regionales; la alabanza está dirigida a toda España. Del mismo modo procede la Primera Crónica General.

Para aclarar esta coincidencia, son útiles las aclaraciones que hace Menéndez Pidal en la Introducción a su edición de la Primera Crónica General de España: cuando se refiere a la tendencia nacional hispánica de la Crónica, afirma que ya otras obras anteriores "trataban los varios reinos peninsulares como cierta unidad histórica realizadora de una misión común en la lucha del cristianismo contra el Islam. Esta idea se afirma con toda claridad en la primera mitad del siglo XIII, en la crónica del obispo Tudense y sobre todo en la histo

ria de [...] el arzobispo Jiménez de Rada [...]. Por último, en la *Crónica General*, Alfonso el Sabio, al fundir en un relato las hazañas de León y Castilla con las de Navarra y Aragón, dice que escribe del "fecho de España", el *fecho*, en singular, el hecho unitario de una nación que por su mal se fraccionó en estados varios"⁽¹⁶⁾. De modo que en el Tudense, el Toledano y la Primera Crónica General se advierte una conciencia creciente del sentimiento nacional, de una unidad comprensiva de los diversos reinos, hecho que, como veremos más adelante, puede estar relacionado con la existencia en las tres obras de una alabanza a España⁽¹⁷⁾.

Frente a esta coincidencia de las crónicas, resulta sorprendente que el *Poema*, contemporáneo de ellas, presente una perspectiva tan castellanista. Esta opción castellanista del autor se revela ya en la elección del asunto —la epopeya del conde que sentó las bases de la autonomía castellana, tema popular más adecuado para una epopeya juglaresca⁽¹⁸⁾ que para una obra de clerecía—, y tiene que ver con el hecho de que su autor sea castellano, probablemente un monje de San Pedro de Arlanza, que demuestra conocer a la perfección la región burgalesa.

De manera coherente con esa perspectiva castellanista, el autor elige también la versión popular de la leyenda de Fernán González, según la cual éste es un personaje heroico, comparable al Cid. Por otro lado existía la versión oficial, que transformaba al conde en un rebelde malvado; Sánchez Alonso aclara que el Tudense "...trató a éste [Fernán González] como un personaje odioso, *acercando a la historiografía oficial*, que aún no se había castellanizado"⁽¹⁹⁾.

Esta divergencia fundamental entre las crónicas y el *Poema* en torno de la exaltación de Castilla —y de las versiones acerca de Fernán González— está relacionada con el diverso carácter de la historiografía y la epopeya medievales: mientras la historia oficial es obra de la monarquía y del clero, tiene un público restringido —lector de latín—, y está centrada en la actividad de los reyes, la epopeya se dirige a todo el pueblo y centra su atención en los personajes rebeldes a los monarcas⁽²⁰⁾. Si bien el *Poema de Fernán González* es una obra del mister de clerecía, comparte una serie de características con los poemas épicos juglarescos⁽²¹⁾.

El análisis de algunos aspectos de la alabanza de España y de la exaltación de Castilla revela el sentido de esa perspectiva castellanista, presente en todo el *Poema*.

a) Si bien toda la Península es el objeto de la alabanza, hay algunos de talles que oscurecen dicho elogio. En primer lugar, la alusión a España es tan vaga en la primera estrofa (144) que cada lector puede entenderla como una referencia laudatoria a su propia región: "mejor es dotrras tierras en la que vos morades, / de todo bien complida en la que vos estades". En segundo lugar, en 146a, 156a y 157ab hay varias particularizaciones del elogio: "Sobre todas las tierras mejor es la Montanna"⁽²²⁾, "Pero de toda Spanna Castyteylla es mejor", "Avn Castyteylla Vyeja, al mi entendimiento, / mejor es que lo hal por que fue el çimiento".

b) El autor emplea en la exaltación de Castilla una serie de recursos formales cuya función es destacar la hegemonía de esta región:

1) ubicación del elogio: una vez que ha utilizado todos los elementos que le brindaba la tradición para configurar la alabanza de España (c. 145 a 155), añade, en posición destacada —las estrofas finales—, la apología de Castilla; de esta manera coloca a Castilla, y especialmente a Castilla la Vieja, en un plano de superioridad con respecto al resto de la Península y transforma la alabanza de España en la de Castilla;

2) iniciación con un abrupto *pero*, que establece una relación de oposición entre el elogio precedente y el subsiguiente;

3) utilización de adjetivos comparativos con valor de superlativos —referidos a Castilla—: "...de toda Spanna Castyteylla es mejor" (156a), "por que fue de los otros [el] comienço mayor" (156b);

4) empleo de antítesis: "ca conquirieron mucho, maguer poco convento" (157c); en este verso, donde la antítesis se ve reforzada por la cesura, se destaca la habilidad guerrera de los castellanos, cualidad que, en contraposición con las crónicas —detalle significativo—, ha sido dejado de lado en la alabanza de los españoles;

5) empleo de una anticipación narrativa: "ca conquirieron mucho, maguer poco convento, / byen lo podedes ver en el acabamiento" (157cd).

c) En la exaltación de Castilla se perfila una contraposición que constituye uno de los ejes significativos de la obra: Castilla/el resto de España: "Pero de toda Spanna Castyteylla es mejor, / por que fue de los otros [el] comienço mayor" (156ab), "Avn Castyteylla Vyeja, al mi entendimiento, / mejor es que lo hal por que fue el çimiento" (157ab).

La observación del uso peculiar de las palabras "España" y "españoles" en el Poema permite aclarar el sentido de esa contraposición. España: las menciones de España⁽²³⁾ se distribuyen en el Poema así, aproximadamente: 17 son referencias a la España anterior a la invasión mora⁽²⁴⁾; 8 son menciones de España en el momento de la expedición de Carlomagno⁽²⁵⁾ o en la alabanza⁽²⁶⁾; en el resto del Poema hay otras 9 menciones; es decir que de 34 menciones, 25 ocurren antes de la aparición de Fernán González en el Poema (c. 167). Españoles: el autor reserva este gentilicio o para mencionar a los habitantes de la Península antes de la invasión mora (9a, 26a) o para nombrarlos cuando se enfrentan con los franceses (39d, 143b) o cuando están desavenidos luego de la muerte de Alfonso el Casto (160a); en los tres casos, también, antes de la aparición del conde castellano en el Poema; por el contrario, en el resto de la obra abundan las determinaciones localistas: navarros, leoneses, castellanos; a estos últimos se los denomina con frecuencia "cristianos", homologando así ambos términos.

La aparición del Conde castellano implica, pues, un cambio en la frecuencia de las menciones de España y en la manera de referirse a sus habitantes; al observar en qué contextos aparecen estas palabras y por cuáles son sustituidas, tanto en la parte previa a la intervención del Conde como en el resto del Poema, se podrá deducir si esa variación va acompañada de un cambio de significación, es decir, si el contexto "España" varía a lo largo de la obra.

1) Menciones de España y de sus habitantes en las c. 1 a 166:

Con respecto a las referencias a sus habitantes, éstas son, hasta la c. 35: "nuestros antecesores" (3b, 4a), "espannones" (9a, 26b) y, generalmente, "godos"; a partir de la c. 35, en la narración inmediatamente anterior a la invasión árabe, desaparecen las tres denominaciones anteriores, que están sustituidas por "cristianos" o "cruzados", por contraposición a los enemigos: "moros"; una vez acabada la batalla de Sangonera y comenzada la resistencia, el autor utiliza también "cristianos", "espannones", pero muy especialmente "castellanos"⁽²⁷⁾; inclusive, en las c. 139, 141, 142 y 143 se advierte sinonimia entre "espannones" y "castellanos". Conclusiones: 1) ya en esta parte del Poema el autor sugiere el papel hegemónico de Castilla: sinonimia "castellanos-espannones" y utilización de "castellanos" sólo en el momento de iniciarse la reconquista; 2) el autor insiste (por el tipo de denominaciones empleadas) en la comunidad de origen ("godos", "espannones") y de religión ("cristianos", "cruzados").

Con respecto a las menciones de España se observa que, frente a la ambigüedad que presenta esta palabra en la Edad Media⁽²⁸⁾, en el Poema implica un ámbito geográfico determinado: la Península Ibérica. "España" está usado muchas veces como término geográfico⁽²⁹⁾, pero para el poeta España es también una entidad espiritual, representada en un grupo de hombres con características que los identifican, la principal, el cristianismo (37a); el poeta llega a personificar a España: "no s'podrya nulla guisa Espanna defender" (43d), "la cavytyva d'Espanna" (74d). Y en esta parte del Poema España es sentida como *unidad*: todos los reyes aludidos, tanto antes como después de la invasión árabe, son mencionados como "el rey" sin otra especificación; en 129b se refiere al "rreygno de Espanna"; además, hay pocas referencias a particularismos regionales: los nombres de Aragón, Navarra, León, Portugal y Castilla aparecen sólo cuando el rey Rodrigo reúne a las Cortes (57abc), hay un tenue elogio de Castilla (57cd) y, en comparación con el resto del Poema, pocas alusiones a esta región⁽³⁰⁾.

2) Menciones de España y de sus habitantes en las c. 167 a 752:

Con respecto a las referencias a los habitantes de España se advierte una diferencia fundamental con respecto a la primera parte: si bien el autor em plea también términos como "nuestros antepesores" o "nuestros abuelos"⁽³¹⁾ para referirse a los antiguos habitantes de la Península, las palabras "cristianos" y "cruzados" pueden señalar ahora o a los castellanos o a todos los que luchan contra los moros⁽³²⁾; y además, mientras las alusiones a Castilla y a los castellanos se reiteran continuamente, desaparecen los gentilicios "espanones" y "godos". Por otra parte, hay repetidas alusiones a localismos regionales: en la enumeración de los soldados que precede a la batalla de Hacinas (c. 448 y ss.) se destacan sus orígenes diferentes; los navarros, aragoneses y leoneses están absolutamente contrapuestos a los castellanos, a tal punto que se advierte una identificación paulatina entre estos tres pueblos y los moros. En efecto, sus reyes luchan contra Fernán González (c. 308 y ss., 686 y ss., 745 y ss.), lo traicionan (583 y ss.) y devastan Castilla (c. 280 y ss., 738 y ss.); el Conde los acusa de haberse aliado con los árabes y, antes de Hacinas, dice: "Aragón e Navarra, e todos pytavynos, / sy en quexa nos vyeren non nos seran padrynos, / non nos daran salida por ningunos caminos, / mal nos quieren de muerte todos muestrros vezinos" (c. 433); más tarde, desdén la ayuda de los leoneses para luchar contra los moros (715, 725), y en la última copla conservada, la 752 -quizá el clímax de esta identificación: los moros y los cristianos no castella

nos enfrentados al Conde, se dice: "Quiso Dios al buen conde esta gracia fazer, / que moros ni[n] cristianos non le podian vencer". Conclusiones: 1) aquí se pone en primer plano la hegemonía de Castilla (menciones reiteradas, sinonimia "castellanos" : "cristianos"); 2) aunque persistan las referencias a la unidad de origen de los españoles ("nuestros antepassores", "nuestros abuelos") y a su religión común ("cristianos", "cruzados"), el autor insiste en las características diferentes del pueblo castellano con respecto a los demás; para él Castilla constituye el único grupo humano de la Península representante de las virtudes heroicas de los antepasados.

Con respecto a las menciones de España, se ha observado ya que disminuyen notablemente luego de la aparición de Fernán González en el *Poema*: son diez en total, hecho significativo de por sí, pues, de alguna manera, la mención de España —como unidad— parece estar en contradicción con las actividades del Conde castellano. En efecto, España es aquí, como en la primera parte del *Poema*, un ámbito geográfico y una entidad espiritual. Pero esta España es diferente de la anterior a Fernán González: ya no está configurada como *unidad*, sino como *una pluralidad* de pueblos, con objetivos y características diversas, que luchan entre sí e incluso dejan de lado eventualmente su única tarea común: combatir contra los árabes. Las menciones de España aparecen en contextos que ponen de relieve: a) la pluralidad de sus componentes; b) la sobrevaloración de Castilla y el menosprecio de los demás reinos:

1. El conde don Fernando con muy poca conpanna

 mantovó syenpre guerra con los rreyes d'España,
 non dava mas por ellos que por una castaña. (175)
2. Fernán González dice al Señor:
 ca yazemos catyvos de todos los d'España (187c)
3. Asty guiso la cosa el mortal enemigo,
 quando perdio la tierra el buen rrey don Rrodrygo,
 non quedo en España quien valiesse vn fygo,
 sy non Castyella Vieja vn lugar muy antygo. (216)
4. Fernán González dice a sus soldados:
 Amigos, d'una cosa so [yo] bien sabidor,
 que vençremos syn duda al moro Almozor,
 de todos los d'España faredes me el mejor. (223abc)

5. *Los rreyes de Espanna con derecho pavor,
oluidaron a ty que eres su Sennor,
.....
tornaron se vasaallos del Moro Almoror* (393)⁽³³⁾
6. Fernán González dice al Señor:
Llegaron me las cartas a Munno escsJe día,
venieron me enlsajeros cinco en aquel día,
como me menazavan rreyes d'Andaluzia,
por que de Los d'Espanna yo solo me arzia. (396)
7. Los castellanos dicen al Señor:
caymos en la yra de todos Los d'Espanna (602c)
8. El conde lombardo dice a Sancha:
de todos Los d'Espanna seryas mucho onrrada (620c)

En las dos únicas veces en que se destaca la unidad de España, el contexto es el enfrentamiento de los cristianos y los árabes:

1. Quando fueron juntados començo a venir,
[byen] coydo a Espanna syn falla conqueryr (388ab)
2. El Conde dice al Señor:
Sennor, lpor que nos tyenes a todos fuerte sanna?
Por los nuestrros pecados non [d]estruyras Espanna (544ab)

El análisis cumplido clarifica la perspectiva castellanista del Poema, enraizado en la contraposición Castilla/el resto de España. El autor no respeta totalmente la realidad histórica en el período anterior al surgimiento de Castilla; por ejemplo, deja de lado las múltiples luchas por el poder entre las facciones visigóticas y las dificultades de la unificación, y traza un cuadro absolutamente ideal de la España cristiana anterior a la invasión mora (c. 37-40). Los objetivos de la idealización de esta época son: 1) destacar que los habitantes de España tienen un pasado heroico y común y un fuerte sentimiento religioso que los aglutina; 2) contraponer esta época a la siguiente. En efecto, en cuanto aparece Fernán González en el Poema, el autor, más respetuoso de la realidad histórica ahora, pone en primer plano las rencillas entre los reinos cristianos y el Conde y la iniciativa de Castilla en la guerra contra los árabes. En este caso, el objetivo es poner de relieve la pluralidad y la diversidad de los grupos humanos de la Península, entre los que Castilla debe tener el rol hegemónico, pues es el único pueblo que reactualiza el pasado heroico de toda la comunidad.

Cabe preguntarse qué sentido tiene plantear con tanta agresividad la su pre ma ci a de Castilla h. 1250, es decir, veinte años después de la fecha en que los reinos de Castilla y León se unieron de nuevo, ahora definitivamente⁽³⁴⁾. Con respecto a esa unión de los reinos⁽³⁵⁾ R. Menéndez Pidal acota: "La prima cía de Castilla se consolida para siempre mediante su unión definitiva con León en 1230. León se castellaniza profundamente, soliendo incluso tomar el nombre de Castilla, de la cual quedó como porción indistinta"⁽³⁶⁾. De manera que en la época en que se escribió el Poema Castilla tenía ya un rol hegemónico, y además, se iba creando un espíritu de conciliación entre los intereses castellanos y los leoneses. Frente a esto, la estrecha perspectiva castellanista del Poema, que llega incluso a la glorificación de la guerra civil⁽³⁷⁾, debe de estar co nectado con el hecho de que, pese a ser una obra de clerecía, es el continuador o una expresión más, de una tradición popular castellana muy antigua en la que se pone de relieve la enemistad de León y Castilla, que es, en última instancia, una lucha entre romanismo y germanismo, entre idea imperial y aspiraciones feu dales⁽³⁸⁾. Al representar ese "estado originario de acre antagonismo con León" el Poema revierte en la realidad histórica contemporánea: probablemente el sen tido del Poema sea acentuar —y poner de manifiesto ante los lectores— la auto nomía y la supremacía de Castilla, frente a los intentos de conciliación oficiales.

En cambio, el Tudense y el Toledano, que también acaban sus obras después de 1230, representan intentos de conciliación, con miras a lograr la unión na cional. Algunos hechos y características de sus crónicas están en conexión con esos intentos: 1) ambas fueron encomendadas por personajes de la realeza: Berenguela de Castilla y Fernando III, respectivamente; 2) Jiménez de Rada fue inter mediario en la conciliación entre Alfonso VIII de Castilla —de quien era conse jero— y Sancho VII de Navarra; 3) Lucas de Tuy llama a Alfonso IX de León "rex Hispanorum" o "Hispaniae princeps" y a Berenguela "Hispaniarum Regina", y sub raya: "...Hispanorum Rex nulli subditur imperio temporali". Tanto Gifford Davis⁽³⁹⁾ como Sánchez Alonso⁽⁴⁰⁾ subrayan el carácter nacional de las obras del Tudense y del Toledano, que se evidencia en sus frecuentes alusiones a la con ciliación de los diversos reinos, en su conciencia de la unidad peninsular y en su afán por despertar un sentimiento nacional⁽⁴¹⁾.

Si partimos de la definición de conciencia nacional propuesta por Gifford Davis: "National consciousness is used to designate a realization by a group of

humanity of collective attributes, common past and tradition and common goals and inspiration"⁽⁴²⁾, observamos que esa conciencia nacional existe en las crónicas del Tudense y del Toledano, pero no en el *Poema de Fernán González*. Este, si bien destaca la existencia de un pasado común y heroico y de un sentimiento religioso aglutinante, subraya los objetivos diferentes de los diversos pueblos, y reencarna en los castellanos, congregados en torno de su líder, la tradición belicosa de los antepasados. Por eso podemos coincidir con la afirmación de Gifford Davis: "It can be seen that in the *Poema de Fernán González* the peninsular feeling is historical and vague, with no contemporary application, and that Castilian feeling is the motivating force"⁽⁴³⁾. El agresivo localismo del *Poema* revela —contradicción evidente— un "sentimiento nacional" absolutamente restringido a Castilla⁽⁴⁴⁾.

5.3. La Historia Gothorum y el Poema de Fernán González

Por algunos elementos del elogio del *Poema* (alusión al clima templado, a las pasturas, por ej.), parece evidente que su autor conocía *De laude Hispaniae*. Pero hay entre ambos una diferencia fundamental: la nota más característica de San Isidoro —que el autor del *Poema* desdía por completo— es la presentación de Hispania en el contexto de la Antigüedad clásica: Hispania como una parte del mundo antiguo regido por Roma.

En efecto, en la *Historia Gothorum* el elogio propiamente dicho aparece enmarcado por dos afirmaciones —enfaticadas ambas por un "iure" inicial— que insertan a la Península en el orbe romano: "...iure tu nunc omnium regina provinciarum..."; "iure itaque iam pridem aurea Roma caput gentium concupivit et licet te sibimet eadem Romulea virtus primum victrix desponderit, denuo tamen Gothorum florentissima gens post multiplices in orbe victorias certatim rapuit et amavit...". Asimismo la "Recapitulatio in Gothorum laudem" —epílogo de la *Historia Gothorum*— se cierra también con una referencia a la victoria de los godos sobre Roma: "Quibus [Getis] tanta exstitit magnitudo bellorum et tam excellens gloriosae victoriae virtus, ut Roma ipsa victrix omnium populorum sub acta captivitatis iugo Geticis triumphis adcederet et domina cunctarum gentium illis ut famula deserviret". La insistencia en la derrota de los romanos por los godos implica, por una parte, el elogio de éstos —que se reitera asiduamente en la *Historia*—, y por otra, la preocupación del autor por poner de relieve la anterior pertenencia de España al mundo romano.

Además, cuando San Isidoro compara a la Península con otras regiones del mundo, éstas son: "Etruria", "lucos Molorchí" y la Elide, es decir, lugares remotos y vinculados a la civilización grecorromana ("lucos Molorchí": Nemea, zona asociada a una de las hazañas de Hércules; Elide, región cercana a Olimpia: alusión a los Juegos Olímpicos, que se repite en "...Olympicis sacer palmis Alfeus...").

Abundan otras referencias a la civilización grecorromana: "zephyris", "Alfeus", "victimis Capitolinis", "ad rubores Tyrios".

Por otra parte, José Madoz, en el artículo citado, ha hallado las fuentes de varios elementos insertos en el elogio de San Isidoro en Virgilio, Ovidio, Estacio, Marcial y Plinio⁽⁴⁵⁾.

En cambio, al autor del *Poema* no le interesa marcar la relación Hispania-Roma: no hay menciones de ésta o de su imperio, ni alusiones al mundo grecorromano⁽⁴⁶⁾ ni a la victoria de los godos sobre Roma. Asimismo, cuando en la *copla* 15 comienza la narración de la historia de España, ésta se inicia con la llegada de los godos.

Aquí, por lo tanto, se revela claramente el punto de vista diferente de ambos autores, separados por seis siglos y provenientes de mundos culturales diversos: para San Isidoro, que revela en toda su obra "entusiasmo goticista"⁽⁴⁷⁾, importa considerar una España goda, pero relacionada con la Hispania romana; para el autor del *Poema*, España empieza a existir como entidad histórica con las invasiones de los godos. Si tenemos en cuenta que uno de los ejes significativos del *Poema* es la contraposición cristianos:godos / musulmanes:árabes, la solución de continuidad entre Roma y España se aclara: persiste el mismo eje de contraposición, que en este caso se manifiesta así: cristianos:godos / paganos:romanos. En efecto, los romanos son mencionados como "paganos" en c. 16b; por el contrario, los godos aparecen como guiados por Dios (c. 19d), inspirados por el Espíritu Santo (c. 20a), y convertidos rápidamente al cristianismo: "Resci byeron los godos el agua a bautysmo, / fueron luz e estrella de tod el *cristianismo*, / alçaron *cristiandat* baxaron *paganismo*, / el Cond Ferran Gonçalez fyzo aquesto mismo" (c. 23); en estos versos la oposición cristiandad / paganismo está realizada por el paralelismo de la construcción y la cesura (23c). Parece, pues, que al autor del *Poema* le interesa la configuración de España como un mundo eminentemente cristiano, desligado de los elementos culturales relacio

nados con la civilización pagana de Roma; de esta manera se destaca la magnitud de la lucha entre árabes y cristianos, considerada básicamente como un conflicto religioso.

Otra característica de San Isidoro, que todos los demás autores dejan de lado, es el criterio estético de valoración que asoma en el renglón inicial de *De laude Hispaniae* ("...pulcherrima es...").

5.4. El *Chronicon Mundi* y el Poema de Fernán González

R. Menéndez Pidal resume las deudas del autor del Poema con respecto al *Chronicon Mundi*: "El poema coincide especialmente con el Tudense, ya loando en primer término el *clima*, las *pasturas* y los *árboles* (c. 147), como el Tudense, *aeris salubritate, soli fecunditate, arborum amoenitate*, ya dejando para lo último un magnífico elogio de los caballos (c. 151), y este elogio parece inspirado no en Don Rodrigo de Toledo, que sólo dice "superba equis, comoda milis", sino en el Tudense, notable por la abundancia de adjetivos"⁽⁴⁸⁾.

Hay otro elemento que el autor del Poema tomó del Tudense: la alabanza de los hombres ilustres. Este último centra su elogio en la enumeración —unida a rasgos biográficos— de una larga serie de santos, vírgenes, confesores, obispos, arzobispos y abades españoles, muchos de los cuales fueron martirizados. Teniendo en cuenta la afirmación hecha anteriormente de que uno de los ejes significativos del Poema es la contraposición cristianos/musulmanes, resulta evidente que este tipo de elogio le permite al autor del Poema reforzar uno de los polos de esa contraposición.

Ahora bien, el elogio del Tudense está muy transformado en el Poema. En primer lugar, hay modificaciones en la extensión proporcional: mientras en el Poema se dedican siete coplas a los "bienes temporales" y seis a los "espirituales", el Tudense utiliza sólo 22 líneas, aproximadamente, para los primeros, y 68 para los segundos.

Para precisar qué elementos seleccionó el autor del Poema, conviene observar la estructura del elogio del Tudense:

1^o) enumeración y caracterización de santos, vírgenes, confesores, etc., de origen español;

2^o) enumeración de españoles ilustres de la Antigüedad: filósofos, poetas, emperadores;

3º) síntesis de las enumeraciones anteriores, artificio para introducir el ítem siguiente;

4º) elogio del "Princeps";

5º) luego, el elogio se diluye en una serie de alusiones a otros bienes temporales, a las etimologías de los nombres de la Península, al clima, a las fuentes de la obra, a la misión encomendada por doña Berenguela y al sistema de dación.

De las cinco partes señaladas, el autor del Poema incluye sólo la primera, y resumiéndola de una manera muy peculiar: dedica seis versos al apóstol Santiago, deja de lado la mención de San Pablo y concentra la detallada enumeración del Tudense en tres versos:

fueron y muchos *axtos* muertos por su sennor,
de morir a cochy[e]llo non oyeron temor,
muchas *virgenes* santas, mucho buen *confessor*. (154bcd)

En esta redistribución de elementos que hace el autor del Poema, queda destacada la figura del Apóstol (c. 152cd y 153). El hecho de que haya conservado y realzado esa figura y descartado la de San Pablo, está plenamente justificado por el resto del Poema. En efecto, Santiago es un personaje fundamental de la obra, y hay una clara identificación entre éste y los castellanos que luchan por Cristo: a) "Santiago" es uno de sus gritos de guerra; b) en la c. 413 San Millán anuncia a Fernán González la intervención del Apóstol, abriendo un suspenso que se cierra recién en las c. 550-551 con la participación del santo en la batalla de Hacinas, la más ardua del poema, transformada así súbitamente de derrota en victoria; c) el poeta destaca que el conde lombardo, personaje que posibilita la liberación del Conde de la prisión de Castroviejo, interviene en la acción en medio de su peregrinación a Santiago de Compostela (c. 607).

En el resumen que afecta a la larga enumeración del Tudense, transmutada en tres versos por el poeta, queda evidente que a éste no le ha interesado particularizar nombres, genealogías y hechos milagrosos; simplemente tiene en cuenta categorías —un tipo de "abreviatio"—: santos, vírgenes, confesores, y, con una nota realista, insiste en su muerte cruenta. Además, es muy significativo que, mientras el Tudense menciona y caracteriza a altos dignatarios eclesiásticos (el Papa Dámaso, San Ildefonso, etc.), el Poema calla toda referencia a ellos. Una de las explicaciones de esta omisión puede ser que el poeta ya se ha referido a ellos en la c. 13, la última de una secuencia en la que se exal-

tan los valores cristianos del pueblo godo⁽⁴⁹⁾. Pero existe otra, basada en los siguientes puntos: a) referencia a las observaciones de R. Menéndez Pidal acerca de la diversa intencionalidad y punto de vista de la historiografía oficial y la epopeya medievales (cfr. *supra*, p. 46); b) detalles significativos del argumento: 1) el héroe se enfrenta con personajes de la más elevada jerarquía: los reyes Sancho Abarca de Navarra (c. 281 y ss.), Sancho Ordóñez de León (c. 571 y ss. y, supuestamente, la parte perdida del *Poema*), Teresa, reina de León (c. 576 y ss.), y García de Navarra (c. 583 y ss.); 2) en la presentación del monje Pelayo, personaje de gran importancia en la obra⁽⁵⁰⁾, abundan las referencias a su humildad: "vyno a el vn monje de la pobre posada, / Pelayo avya nombre, uiuia vyda lazrada" (c. 232bc); el mismo Pelayo dice al conde: "darte [e] yo pan de ordio ca non tengo de trygo" (c. 234c) y "Sennor, tres monjes somos, assaz pobre convento, / la nuestra pobre vyda non ha [nin] par nin cuento, / sy Dios no nos enbya algun consolamiento, / daremos a las syerpes nuestro avytamiento" (c. 244). Esta nota de pobreza parece implicar una separación, un extranamiento de ese monje —intermediario entre Dios y los hombres— con respecto a los dignatarios eclesiásticos. Teniendo en cuenta las observaciones anteriores (en 1) y 2)), quizá podamos concluir que el autor del *Poema* excluye la mención de los dignatarios eclesiásticos en la alabanza porque desvaloriza o aún desapruueba la noción de jerarquía, tanto regia como eclesiástica.

Con respecto a la parte segunda del elogio del Tudense, la mención de espafíes ilustres de la Antigüedad, cabe recordar las observaciones hechas más arriba: el autor del *Poema* deja de lado toda referencia a la relación Hispania-Roma.

Acerca de la cuarta parte del elogio del Tudense, la alabanza del "Princeps", plenamente justificada en este caso por tratarse de una obra historiográfica oficial, encomendada por la Reina, de ninguna manera puede figurar en un poema épico cuyo héroe es un vasallo rebelde.

5.5. La Historia Gothica y el Poema de Fernán González

Es probable que el autor del *Poema* haya conocido el elogio del Toledano, por algunos detalles comunes a ambos: mención de árboles frutales, aceite, caza, vino, pan, sierras y valles (cfr. *supra*); pero, de todos modos, estas referencias podrían provenir de otra fuente o ser de su propia invención —un caso de "amplificatio".

LA ALABANZA DE ESPAÑA

En caso de haberlo conocido, llama la atención el hecho de que el poeta no imitara el rasgo más original del elogio del Toledano: la inserción de la a labanza en la narración de la pérdida de España⁽⁵¹⁾, seguida por la descripción de las penalidades de los cristianos tras la invasión árabe y el llanto por España⁽⁵²⁾. Esta peculiar disposición del material tuvo éxito en la literatura posterior, y ya la *Primera Crónica General de España* sigue el esquema del Toledano⁽⁵³⁾. Al integrar, en esa ubicación tan especial, el elogio a la narración, éste adquiere fuerza dramática y queda sumamente destacado, pues la visión de la España colmada de bienes está contrapuesta a la descripción, inmediata, de la España destrozada por la invasión árabe (primera parte del cap. xxi del libro III).

(Continuad)

NOTAS

1 Como ejemplos de su supervivencia se pueden citar las siguientes obras: *Primer Crónica General*; *Loores de los claros varones de España*, de Fernán Pérez de Guzmán; *Claros varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar; *Cancionero y obras en prosa*, de Fernando de la Torre; *Introducción a la Historia de España*, de Juan de España.

2 En "Fórmulas épicas en el *Poema del Cid*" (incluido en *Los godos y la epopeya española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 243-255), R. Menéndez Pidal, al criticar y corregir el concepto de tópicos que E. R. Curtius determina en sus obras, establece una distinción esclarecedora entre el "tópico literario, caracteriza do por contener alguna singularidad de forma interna o externa, sea conocido, sea anónimo" (p. 248) y el "tópico vulgar, espontáneo, poligenético", que "no tiene valor demostrativo ninguno para jalonar una efectiva tradición literaria..." (p. 249); y, tácitamente, incluye con razón en esta última categoría algunos de los tópicos propuestos por Curtius (cfr. el cap. V del tomo I de *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1955). María Rosa Lida de Malkiel, en su reseña a esta última obra (*RPh*, 5, 1951-52, 90-131), hace el mismo tipo de objeciones que Menéndez Pidal. Sin embargo, R. Barthes (en "L'ancienne Rhétorique", *Communications*, 16, 172-222) parece utilizar el mismo concepto de tópicos que Curtius, pues señala también su "cosificación" y su ubicuidad, lo cual implica una independencia absoluta del contexto y una integración de los *topoi* al discurso de manera casi automática: "La Topique est devenue une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de "morceaux" pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet" (p. 207).

3 R. Barthes, *Loc.cit.*, p. 181 y ss., p. 206 y ss.

4 "Actually, a close study of typical pedagogical works from every country reveals that the rhetorical theories of Cicero, Quintilian (and, by implication, Aristotle), and lesser-known authorities of the past had significant impact on generation after generation of learned men after Augustine, from Boethius and Bede to the Dominican preachers of the thirteenth and fourteenth centuries" (Miller, Prosser and Benson, *Readings in Medieval Rhetoric*, Indiana University Press, 1973, Preface, pp. xi-xii).

5 Recordamos a Marciano Capella, Fortunaciano (s. V), Prisciano de Cesárea, Boecio (s. VI), Isidoro de Sevilla, Beda (s. VII), Alcuino (s. VIII), Rabanus Maurus (s. IX), Honorio de Autun, Hugo de Saint Victor, Juan de Salisbury, Alain de Lille (s. XII), Brunetto Latini (s. XIII).

6 R. Barthes, en el artículo citado, aclara: "L'improvisation relègue au second plan l'ordre des parties ("dispositio"), le discours étant sans but persuasif mais purement ostentatoire se déstructure, s'atomise en une suite lâche de morceaux brillants..." (p. 183). Es de notar hasta qué punto puede influir en la creación literaria -los poetas alejandrinos, los "poetae novi", por ej.- y en la formación de los tópicos, esta valorización del fragmento.

7 R. Barthes (art.cit., p. 183) considera a la ἑκφρασις como el origen de los *topoi* de la Edad Media, y añade: "est un fragment anthologique, transférable d'un discours à un autre".

8 Importa recordar al respecto las observaciones hechas por R. Menéndez Pidal (art.cit., p. 254): "Si el tópico es literario, significativo de imitación, tan poco hay que olvidar nunca al poeta, porque además de ver en el uso del tópico la vigencia de una tradición literaria [...], es preciso tener siempre, y *ante todo*, en cuenta la parte inventiva, creadora, que más allá del tópico pone cada uno que lo utiliza". "...el que imita muestra ya parte de su originalidad en la mera selección que practica sobre el caudal de recuerdos que la tradición entrega a todos en común...".

9 Concepción Fernández-Chicarro de Dios, *Laudes Hispaniae (Alabanzas de España)*, Madrid, Aldus, 1948. La autora recopila, sin hacer distinciones, los testimonios de la admiración por España, desde el Antiguo Testamento hasta Alfonso el Sabio.

10 Cfr. José Madoz, "De Laude Spaniae: Estudio sobre las fuentes del prólogo i sidoriano", *Razón y Fe* (Burgos), año 39, n° 494 (marzo 1939), tomo 116, fasc. 3, pp. 247-257.

11 Cfr. Benito Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, Madrid, CSIC, 1941, vol. I, cap. I.

12 Cfr. *ibidem*, cap. II, p. 105.

13 Cfr. *ibidem*, cap. II, pp. 125-130.

14 *Ibidem*, p. 134.

14 bis Las citas textuales remiten a: T. Mommsen, *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi*, XI, Berlín, 1894 (San Isidoro, *Historia Gothorum*); *Hispanias Illustratas... ex opera Andreae Scotti Antwerp, Francofurti*, 1606, tomo IV (Lucas de Tuy, *Chronicon Mundi*); Rodericus Ximinius de Rada, *Opera*, reimpresión facsimilar de la ed. de 1793, Valencia, 1968; *Poema de Fernán González* edición, introducción y notas de A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

15 R. Menéndez Pidal, "Reseña de la edición del *Poema de Fernán González* hecha por Marden", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, t. CXIV, 1905, 243-256; la cita en p. 245.

16 R. Menéndez Pidal, Introducción a su edición de la *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1955, p. lii.

17 Los frecuentes elogios al pueblo godo cobran también mayor significación si tenemos en cuenta que al reino leonés-castellano se consideraba heredero directo de la monarquía visigótica; se hablaba, hasta en la época de los Reyes Católicos, de una ascendencia gótica ininterrumpida. A este hecho atribuye M. Pidal la tendencia nacional que se observa en el reino castellano-leonés (*ibidem*, pp. xxvi, xxvii y liii).

18 Es muy probable que este tema haya sido tratado por los juglares. E. Correa Calderón lo considera indudable (en "Reminiscencias homéricas en el *Poema de Fernán González*", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, pp. 359-389). Menéndez Pidal también asegura la existencia de un poema "de índole popular, un verdadero cantar de gesta", escrito probablemente luego del *Poema de Fernán González* y en boga hasta el primer tercio del s. XIV (en "Notas para el Romancero del Conde Fernán González", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, 1899, p. 445).

19 B. Sánchez Alonso, *op.cit.*, p. 134 (el subrayado es mío).

20 R. Menéndez Pidal, Introducción a su edición de la *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1955. (ap. "Fuentes épicas. Novedad de su empleo").

21 Cfr. las observaciones de A. Zamora Vicente en la Introducción a su edición del *Poema de Fernán González*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. xxii-xxvi.

22 La "Montaña" es probablemente la patria del autor; cfr. Correa Calderón, *art.cit.*, p. 375.

LA ALABANZA DE ESPAÑA

23 Correa Calderón (art.cit., p. 371) dice que el autor del *Poema* se refiere a España en 32 estrofas; Gifford Davis (en "National Sentiment in the *Poema de Fernán González* and in the *Poema de Alfonso Onceno*", *HR*, 16, 1948, 61-68) anota 47 menciones de España.

24 Coplas 14, 18, 19, 27, 29, 37, 41, 43, 44, 59, 67, 72, 74, 80, 87, 89, 98.

25 Coplas 127, 129, 130, 132, 137, 139.

26 Coplas 153, 156.

27 Coplas 102, 141, 142, 161, 162ac.

28 Cf. Sánchez Alonso, *op.cit.*, p. 97.

29 Ejemplos, en las coplas 18, 19, 27, 29.

30 Es de notar que la aparición de Fernán González en el *Poema* coincide con un elogio más ponderativo de Castilla (c. 170-172).

31 Coplas 212, 214, 217.

32 En 507 hay una diferenciación: "Los pueblos *castellanos* e las gentes *cruzadas*"; en la narración de la batalla de Hacinas, en la que intervienen soldados de varias regiones, el autor los llama "cristianos", "cruzados" o "todos"; pero a lo largo de la obra "cristianos" es sinónimo de "castellanos".

33 Esta acusación se reitera en la c. 288.

34 Hay alusión a la unión de los reinos en la c. 172.

35 Esa unión se había concretado desde 1037, con Fernando I, hasta 1157, con Alfonso VII, y luego, entre 1197 y 1203, lapso del matrimonio entre Alfonso IX de León y Berenguela de Castilla.

36 *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, Introducción al tomo VI (*España cristiana. Comienzo de la Reconquista (711-1038)*), p. xxviii.

37 "So it is with the vernacular *Poema de Fernán González*, whose author is really glorifying civil war, but the through super-imposed learning introduces the theme of Spanish unity" (Gifford Davis, "The development of a national theme in medieval castilian literature", *HR*, 3, 1935, p. 155).

38 Al respecto, Menéndez Pidal acota: "La nacionalización de estos héroes [de la epopeya castellana] de carácter tan local siguió pasos muy seguros. Partie-

ron de un estado originario de acre antagonismo con León, cual se ve en el famoso *Poema de Ferrnán González* y en otros... Una segunda época procura la conciliación de León y Castilla, culminando en el cantar del *Cerco de Zamora*, que tiende un velo sobre los viejos resentimientos..." (*Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, ed.cit., tomo VI, Introducción, p. xxxii).

39 G. Davis, art.cit.

40 B. Sánchez Alonso, *op.cit.*, pp. 129-139.

41 G. Davis, art.cit., pp. 150-155.

42 *Ibidem*, p. 149, n. 2.

43 G. Davis, "National Sentiment...", art.cit., p. 64.

44 María Rosa Lida, al contraponer la utilización de la palabra "España" en el s. XV -donde implica conciencia de la unidad nacional- y en épocas anteriores, coincide, tácitamente, con esta afirmación: "Mientras aquel uso antiguo de "España" tiene esencialmente valor de idealización afectiva del pasado (muy visible en el *Ferrnán González*, donde la mención de España sólo es frecuente en las primeras páginas del poema, con su presentación sentimental del reino visigótico), el uso de "España" en la poesía del siglo XV vale como plan político realizable en un futuro muy próximo..." (*Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, F.C.E., 1950, p. 539).

45 José Madoz, art.cit., pp. 255-257.

46 a) El único personaje de la Antigüedad clásica al que se hace referencia en el *Poema* es Alejandro Magno, figura que llega al autor a través del *Libro de Alexandre*.

b) En contraposición con San Isidoro, cuando el autor del *Poema* compara a España con otras regiones, éstas son Inglaterra y Francia (c. 147d, 153c) regiones vecinas. La alusión a Francia podría relacionarse con el episodio que precede a la alabanza: la derrota de Carlomagno.

47 *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, ed.cit., Introducción del vol. III, p. xxxiv.

48 R. Menéndez Pidal, "Notas para el Romancero...", art.cit., p. 449.

49 "Muchos rreyes e condes e muchas potestades, / *papas e arçobyspos, obyspos*

LA ALABANZA DE ESPAÑA

e *abades*, / por esta ley murieron, esto byen lo creades, / por end han en los cielos todas sus heredades" (c. 13).

50 Porque sus intervenciones marcan una transformación en el curso de los acontecimientos; inclusive esas intervenciones juegan de un modo peculiar en la narración: son dos discursos directos (c. 236-244 y 404-409) en los que se anticipa el desarrollo de hechos futuros: la victoria en Lara, las sucesivas prisiones del Conde, su triunfo en Hacinas y la aparición milagrosa del apóstol Santiago, hechos que se vuelven a narrar en el *Poema* después, cuando ocurren. Dejando de lado los problemas en torno de la creación de suspenso o de una especial tensión en el lector, esos hechos, al ser narrados en una doble perspectiva temporal, adquieren relevancia.

51 Liber III, cap. XX: "De destructione Gothorum, et commendatione Hispaniae".

52 Liber III, cap. XXI: "Deploratio Hispaniae, et de causa excidii Gothorum".

53 Cap. 557: "De como los moros entraron en Espanna la tercera vez et de como fue perdido el rey Rodrigo". Cap. 558: "Del loor de Espanna como es complida de todos los bienes". Cap. 559: "Del duello de los godos de Espanna et de la razon por que ella fue destroyda" (según la ed. de Menéndez Pidal antes citada).

GESTA, REFUNDICION, CRONICA:
DESLINDES TEXTUALES EN LAS *MOCEDADES DE RODRIGO*
(RAZONES PARA UNA NUEVA EDICION CRITICA)

LEONARDO FUNES
SECRET

Que el valor de las *Mocedades de Rodrigo* como documento del período final de la épica española es mayor que el que posee como obra literaria, es una opinión ya aceptada por la crítica en general. Desde Menéndez Pidal hasta los últimos aportes de Thomas Montgomery, se han aducido razones de diversa índole que han matizado este juicio, pero sin modificarlo en lo esencial. El poema ha jugado también un papel importante en la polémica entre neo-individualistas y neo-traditionalistas sobre la naturaleza de la épica española en general, sobre todo a través de los estudios de Alan Deyermond y Samuel Armistead. Otros investigadores han contribuido en los últimos años con nuevas hipótesis sobre la génesis y la finalidad de la obra, como es el caso de Juan Victorio, Janet Falk y otros, o han profundizado en su análisis interno, como Israel Burshatin y John Gornall.

Sin embargo, consideramos que una más justa apreciación tanto de su valor documental como de su valor literario sólo será posible sobre un texto más seguro que el que hasta hoy se posee. Esto quiere decir que a pesar de las meritorias ediciones de Menéndez Pidal y Juan Victorio y de las propuestas editoriales de Armistead, Webber y Montgomery, hay un trabajo de restauración textual que está por hacerse. Es nuestra intención aquí precisar el enfoque con que esa tarea puede realizarse, así como su dirección y características generales.

Mocedades: ediciones y comentarios textuales

Será necesario revisar previamente lo hecho hasta ahora en cuanto al texto para luego sí formular nuestra hipótesis, cuya pertinencia sólo se podrá medir en el contexto de los trabajos realizados desde diferentes perspectivas críticas.

Comenzamos con don Ramón Menéndez Pidal, cuyo texto crítico del poema incluido en las *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, 1951, pp. 257-289) significó una superación de las ediciones circulantes hasta entonces. Su caracterización de la obra fue la dominante en la crítica hasta finales de los '60: Menéndez Pidal consideraba las *Mocedades* como un testimonio de la decadencia de la épica. Obra de un juglar inhábil y por ello, carente de calidad artística y llena de incongruencias y excesos fantasiosos, su función habría sido servir de prólogo y glosa de los cantares viejos, respondiendo así a la demanda de un público ávido de novedades.

A través de las noticias aportadas por Diego Catalán en la nueva edición de *Reliquias* podemos conocer hoy algunos pormenores de esta empresa ⁽¹⁾. En 1929, con apoyo financiero de Archer Huntington, Menéndez Pidal encaró un ambicioso proyecto editorial, *Epopéya y Romancero*, que quedó interrumpido al estallar la guerra civil, cuando se habían impreso los primeros 14 pliegos. El incendio de la imprenta y otras adversidades hicieron perder ese material a excepción de algunos juegos. "La recuperación de los catorce pliegos de *Epopéya y Romancero I*", cuenta Diego Catalán, "debió muy pronto hacer pensar a Menéndez Pidal en la posibilidad de rehacer la obra destruida en 1936, pero las circunstancias no eran propicias (...) la posibilidad de que la labor pidalina al frente de un equipo de investigadores continuase o renaciese en la España de la postguerra, era, a todas luces, nula. (...) Cuando la hostilidad y recelo de la media España victoriosa fueron calmándose, Joaquín Ruiz Jiménez, siendo Director del 'Instituto de Cultura Hispánica', trató de recuperar las dotes directoras de Menéndez Pidal creándole un 'Seminario Histórico' donde poner en marcha algunos proyectos" (p. xxx). Así surgió la posibilidad de retomar, aunque parcial y limitadamente, el proyecto de *Epopéya y Romancero*, lo cual dio como fruto las *Reliquias*, consistentes en los antiguos 14 pliegos más el agregado de dos secciones nuevas: "Don Fernando, par de Emperador" y "Rodrigo y el rey Fernando". Para este último texto, Menéndez Pidal recibió la ayuda de Miguel Santiago, del Archivo del

Ministerio de Asuntos Exteriores. Catalán agrega algunos datos interesantes:

La edición crítica del *Rodrigo* que R. Menéndez Pidal y su colaborador Miguel Santiago nos dan en *Reliquias* está, al parecer, basada en una nueva lectura del manuscrito único incluido a continuación del ms. P de la *Crónica de Castilla* [...], lectura hecha sobre una fotografía. (Al parecer, Miguel Santiago trabajó inicialmente tan sólo sobre las ediciones precedentes, pues en un borrador de la nota preliminar a la edición decía "Se tienen en cuenta y anotan como variantes algunas correcciones propuestas por los principales editores anteriores, así como determinadas lecturas que los mismos dan, a falta del examen directo del ms.", nota emendada de mano de Menéndez Pidal para decir: "Se publica aquí de nuevo teniendo presente una fotocopia del manuscrito. Se hacen tan sólo las correcciones más sencillas, reproduciendo por lo demás el manuscrito en toda su imperfección y rudeza, cuya corrección sería muy aventurada siempre. Algunas correcciones más inseguras se pondrán en nota, juntamente con otras propuestas por los editores precedentes"). (pp. xlii-xliii y n. 33)

Estos detalles permiten tener una idea bastante precisa de las condiciones y los límites del trabajo de Menéndez Pidal. En principio, no pudo contar con el auxilio de sus discípulos y debió contentarse con la colaboración circunstancial de personas ajenas a su escuela filológica. Tampoco pudo realizar un examen directo del códice, al menos en esta ocasión. Se dice, por ejemplo, en la nota preliminar: "El ms. escribe en línea aparte cada hemistiquio del verso", lo cual no es exacto, según se comprueba con una lectura medianamente atenta. De manera que Menéndez Pidal ha trabajado sobre una transcripción de confiabilidad relativa, lo cual realza los méritos de sus resultados.

En efecto, lo que el editor denomina "correcciones más sencillas" resulta ser toda una labor emendatoria que abarca la reconstrucción de versos en la sección inicial en prosa, el cambio de ubicación de un pasaje completo (los vv. 251-262 se han intercalado entre los vv. 222 y 223), la reconstrucción de hemistiquios, el agregado por conjetura de numerosas palabras-rima, la enmienda de algunos nombres de personajes o lugares corrigiendo incongruencias históricas o geográficas. El texto resultante, sin dudas más coherente y legible, se correlaciona perfectamente con la concepción pidalina del poema: al considerar lo obra de un juglar en su totalidad, Menéndez Pidal se ha valido de su profundo conocimiento de las técnicas de composición juglaresca para efectuar la mayoría de sus enmiendas. Apoyado en su teoría del verismo épico castellano ha intentado atenuar la inconsistencia histórica del texto. Fundamentado en la linealidad narrativa propia de la composición oral, ha realizado la transposición

del pasaje ya mencionado y la ha sugerido en nota para algunos versos aislados. En suma, su texto intenta reflejar, hasta donde el estado de la copia lo permite, una obra de composición oral.

El importante estudio de Alan Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the "Mocedades de Rodrigo"* (Londres, 1968), abrió la polémica al postular, desde una óptica neo-individualista, que las *Mocedades* eran obra de un autor culto, un clérigo que escribía con fines propagandísticos a favor de la diócesis de Palencia (caracterización que fue apoyada independientemente por Raymond Willis, quien enumeró los rasgos que indicarían una autoría culta del poema). No es casual que el estudio esté acompañado por una edición paleográfica del poema: aunque no haya una indicación expresa, esto se conecta con la actitud conservadora frente al código de los editores neo-individualistas. En este sentido, la edición paleográfica es la postura ecdótica más coherente con el respeto hacia el texto conservado que promueve el neo-individualismo. La cuidadosa transcripción realizada por Deyermond se ofrece con un buen aprovechamiento de los recursos tipográficos, lo que permite al lector hacerse una idea bastante aproximada de la disposición del texto en el código parisino⁽²⁾. Aporta, además, un elemento de juicio que por contraste pone en evidencia rápidamente los alcances de la labor emendatoria realizada por Menéndez Pidal, sin duda excesiva desde la posición neo-individualista. De todos modos, nadie ha intentado desde esta postura llevar a cabo una edición crítica, por lo cual las objeciones en el terreno de la interpretación histórico-literaria de la obra no fueron acompañadas por iguales objeciones en el terreno ecdótico (como sí ocurrió en el caso del *Poema de Mio Cid*), quedando así la edición de Menéndez Pidal como la única autorizada.

Samuel Armistead, autor de una extensa investigación sobre la tradición épica de las *Mocedades* a través de las crónicas y los romances, y ubicado en la perspectiva neo-traditionalista, aceptó la teoría del autor clérigo pero matizando el uso del concepto de "autor" (no creador original sino refundidor) y subrayando que lo importante estaba en la tradición, de la cual el texto conservado era sólo una etapa (y no la última); de allí su insistencia en titular nuestro poema *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*. En el aspecto editorial, Armistead publicó un trabajo donde propone un número de enmiendas con la intención de "mejorar la casi inmejorable edición de Menéndez Pidal"⁽³⁾. Conjetura

allí sobre nueve enmiendas de cierta importancia y sugiere cuatro posibles correcciones menores. El autor tiende a detectar en determinados versos o hemistiquios de excesiva longitud la existencia de tres hemistiquios, anomalía que resuelve desdoblado el verso mediante la reconstrucción de un cuarto hemistiquio. Ese hemistiquio hipotético consiste en una frase de carácter formulaico (*Essas oras dixo el moro, ¡por ende sea Dios loado!, sin arte e sin engaño*) que aparece (aunque no siempre: *siempre oi dezir e assi me lo an contado*) en otra parte del poema. Se trata, pues, de adiciones fundadas en el modo de composición juglaresco, criterio que continúa la postura pidalina.

Ruth House Webber, a través de su excelente estudio de las fórmulas del poema en su aspecto cualitativo y funcional, llega a comprobar en el texto conservado la existencia de un sistema formulaico tradicional similar al del *Poema de Mio Cid*, el *Roncesvalles* y el *Romancero*, que ha sido desarticulado y destruido por el impacto de formas discursivas ajenas al verso juglaresco⁽⁴⁾. Como consecuencia de esto, la autora sugiere al pasar —pues lo ecdótico escapa a los límites de su trabajo— algunas enmiendas que consisten en la reconstrucción de frases formulares distorsionadas por interpolaciones posteriores: se trata, por lo tanto, de reducir un par de versos a uno solo, o de eliminar palabras que provocan alargamientos excesivos en algunos hemistiquios. La búsqueda de una "purificación" del discurso épico juglaresco guía estas correcciones, lo cual sigue estando dentro de la óptica pidalina, aunque ya con matizaciones de suma importancia según veremos más adelante.

Juan Victorio, por su parte, dio cima a una serie de estudios sobre las *Mocedades* con una nueva edición crítica aparecida en la colección Clásicos Castellanos (Madrid, Espasa-Calpe, 1982). Luego de comprobar que la tesis del autor clérigo ligado a Palencia no lo explicaba todo, Victorio formuló la hipótesis de un autor zamorano que escribía a favor del bando petrista en el contexto de la guerra civil entre Pedro I y su medio hermano Enrique de Trastámara. Este autor habría recibido el encargo —malamente cumplido— de ligar al joven Rodrigo con Palencia. Para llevar a cabo sus propósitos habría aprovechado un poema juglaresco anterior, tal como ocurrió con el *Poema de Fernán González*, aunque con la gran diferencia de que el autor del PFG hizo una reelaboración completa de la obra recibida y la vertió en cuadernavía, mientras que el autor de *Mocedades* se habría limitado a insertar pasajes a un poema preexistente.

En suma, lo referido a Palencia sería solamente "un parche", en palabras de Victorio, lo cual explica la heterogeneidad del poema, es decir, la coexistencia de rasgos cultos y populares y también el hecho consecuente de que los estudiosos hayan encontrado fundamento para una u otra hipótesis.

En cuanto a lo ecdótico, Juan Victorio se propone expresamente mejorar la edición de Menéndez Pidal, lo cual intenta mediante una tarea emendatoria total vía más amplia y profunda que la de Don Ramón. El editor sostiene que el poema no es de tan baja calidad como la crítica ha juzgado hasta hoy, por ello su trabajo parece orientada a tratar de extraer un discurso poético más logrado de un texto evidentemente deteriorado y a la vez salvarlo de una cantidad de aparentes errores o inexactitudes en lo histórico y lo geográfico.

Así, Victorio ha llevado a la práctica algunas sugerencias de Menéndez Pidal en su aparato crítico y ha tenido en cuenta algunas propuestas de Armistead, pero en la mayoría de sus intervenciones ha seguido criterios propios. El primer dato ilustrativo es que su edición consta de 1170 versos contra 1164 del texto según Menéndez Pidal, lo cual no significa que Victorio haya simplemente agregado seis versos reconstruidos sino que a esa cifra final llega luego de una cantidad de unificaciones y desdoblamientos de versos de la edición pidalina. Los siguientes ejemplos ilustrarán los criterios de restauración de uno y otro editor:

1) Diferencias en la restitución de palabras-rima

Ms. (f. 190vb, l. 37)	natural de monte de oca
MP (v. 209)	natural de Monte de Oca <i>notado</i> .
JV (v. 210)	natural de Monte de Oca <i>omrrado</i> .

2) Diferencias en la reconstrucción de hemistiquios

Ms. (f. 195ra, l. 28)	Non me respondió omne nada
MP (v. 552)	a <i>Las mis demandas</i> / non me respondió omne nado
JV (v. 555)	quién sería mi justador / non me respondió omne [nado]

3) Diferente restauración de lugares deturpados más extensos

a)

Ms. (f. 188va, l. 32-34)	Mato al rey don sancho ordomez de nauarra. # Et el fuera en de gollarlo con su mano.
--------------------------	--

GESTA, REFUNDICION, CRONICA

- MP (vv. 17-18) *Mató al rey don Sancho Ordóñez / de Navarra, su cuñado,
en la Era Degollada / matólo con su mano.*
- JV (v. 17) *En la Era Degollada / mató al rey don Sancho con su mano*
b)
- Ms. (f. 201rb, l. 32-34) *Cras vos entregara en buena
lid en el campo. los marcos
quel pedistes.*
- MP (v. 1120) *cras vos entregará los marcos / en buena lid en el
[campo*
- JV (vv. 1126-1127) *cras vos entregará / en buena lid en campo
los marcos quel pedistes, / non vos serán negados.*
- 4) Enmienda de nombres de personajes y lugares en casos no modificados por MP
a)
- Ms. (f. 196rb, l. 25-26) *E fernand laynez de
sant esteuan muy lozano.*
- MP (v. 669) *e Fernand Laynez / de Sant Estevan muy lozano*
- JV (v. 672) *e Fernand Laynez / de Pennafiel muy lozano*
b)
- Ms. (f. 191rb, l. 15-17) *# ffablo la ynfanta dona sancha
fija del Rey don sancho.
E el governador de navarra.*
- MP (vv. 240-241) *fallo la infanta doña Sancha, / fija del rey don
[Sancho
..... / e el governador de Na-
[varra,*
- JV (vv. 253-254) *ffabló la ynfanta donna Sancha, / fija del rrey
[don Sancho
e fabló el conde don Martín González, / governador
[de Navarra,*
- 5) Agregado de versos donde MP sigue el Ms.
Ms. (f. 194vb, l. 24-25) *# Enbia vos desafiar el rey de aragon.
avos & a todo vuestro Reynado.*
- MP (v. 529) *enbivavos desafiar el rey de Aragón / a vos e a todo
[vuestro reynado:*
- JV (vv. 531-532) *enbivavos desafiar el rey de Aragón / a vos e a todo
[vuestro reynado
enbivavos dezir quel diessedes a Calahorra / amidos
[o de grado*
- 6) Diferencias en el reordenamiento de versos, hemistiquios o palabras

- Ms. (f. 198ra, l. 31-35) Et armenja Et persia la mayor
 Et frandes & rochella
 & toda tierra de ultramar
 Et el palazín de blaya
 Saboya la mayor
- MP (vv. 827-829) et Armenia, / et Persia la mayor,
 et Frandes e Rochella, / e toda tierra de Ultramontes
 et el palazín de Blaya, / Saboya la mayor.
- JV (vv. 830-831) et Armenia e toda tierra de Ultramar, / et Persia la
 mayor,
 et Frandes e Rochella, / et el palazín de Blaya,
 Saboya la mayor,

Las justificaciones que Juan Victorio aduce en las notas al texto revelan en algunos casos, la apelación a cierta coherencia del poema, tanto en el plano lexical como en el argumental, lo que se aproximaría a la consideración de un *usus scribendi*. Teniendo en cuenta la heterogeneidad del texto, este criterio resulta más que peligroso. En otros casos, el editor se apoya en su sola opinión de lo que es correcto en la disposición del verso tradicional, sobre todo allí donde su intervención consiste en la reubicación de versos, hemistiquios o palabras en el interior de un verso. La ausencia de marcas en el texto que indiquen las enmiendas es otro aspecto discutible de su labor editorial. Semejante modalidad de trabajo ha merecido legítimas objeciones de la crítica⁽⁶⁾, puesto que soluciona tantos problemas como los que crea. El trabajo es sin dudas meritorio y está a la altura de la edición pidalina, pero no representa un avance significativo en cuanto al "mejoramiento" del texto.

Thomas Montgomery, lector inteligente y cuidadoso del poema, con suma cautela ha mostrado las limitaciones de las tesis propuestas y ha apuntado la diversidad de niveles redaccionales y de líneas ideológicas coexistentes en el texto. Con esta comprensión cabal de la complejidad del texto conservado, Montgomery ha publicado un trabajo de índole textual en el que se ocupa del problema de los versos alargados⁽⁷⁾. Sus propuestas de enmienda textual —así como una cantidad de sugerencias sobre correcciones menores que sobrepasan el aspecto específico analizado— son de suma utilidad para una edición crítica mejorada y revelan que su postura ya no es la de Menéndez Pidal. Desde luego que Montgomery está mucho más cerca del neo-tradicionalismo que del neo-individualismo —sus últimos artículos son prueba suficiente de ello—, pero en este caso toma distancia tanto de una óptica como de la otra, conciente de la peculiar heterogeneidad

dad del poema lo inhabilita como elemento de prueba para dirimir la polémica entre ambas escuelas en *los términos en que esta se manifiesta*. Sin embargo, llevado quizás por las características de su material, Montgomery se ha limitado a analizar aspectos particulares (como la arenga del rey Fernando, el desafío de Rodrigo al conde de Saboya, o el tema de los versos alargados) y no ha querido hasta ahora sistematizar sus resultados en una evaluación de conjunto del poema tal como lo conocemos.

Niveles redaccionales y recepcionales de las Mocedades de Rodrigo

Por nuestra parte, intentaremos arribar a una descripción general que permita articular los hallazgos parciales de la crítica y los vuelva operativos con vistas a una nueva edición crítica del poema.

Frente a la distinción que se ha hecho hasta ahora de elementos pertenecientes a dos categorías que podrían identificarse como "poema tradicional" y "reelaboración culta", proponemos discernir tres estadios en la conformación del texto conservado. El último estadio correspondería a la producción de la copia existente, realizada en 1400 según comprobación positiva de Juan Victorio, es decir unos cuarenta años después de la fecha comúnmente aceptada para la composición del poema. El estadio anterior sería el de las *Mocedades* en sí, es decir, la refundición hecha por ese autor innegablemente culto hacia el año 1360. El primer estadio correspondería a la materia tradicional, oral o escrita, que sirvió de base a dicha refundición, materia relacionada con lo que Armistead denomina *Gesta de las Mocedades de Rodrigo*.

Último estadio: el poema como documento

El único testimonio que nos ha llegado de este poema se encuentra en un códice conservado en la Biblioteca Nacional de París (Ms. Fonds Espagnol, 12) que contiene una versión de la *Crónica de los Reyes de Castilla* (= CRC) —que, como se sabe, es una obra post-alfonsí desmembrada a principios del s. XIV de la "Cuarta Parte" de la *Estoria de España*— en cuyos folios finales se ha copiado el texto de las *Mocedades*. El examen de la letra nos permite afirmar que una misma mano transcribe la crónica y el poema, coincidiendo con lo dicho al respecto por Diego Catalán y otros. La crítica no se ha detenido a pensar la relación que puede haber entre nuestro texto y las características del códice que

lo contiene. Por nuestra parte, consideramos que allí podemos obtener un valioso elemento de juicio para precisar la naturaleza de la copia conservada.

Si tenemos en cuenta la hipótesis de que la inclusión de las *Mocedades* está relacionada con el carácter cronístico del códice, podemos conjeturar que el copista no habría tenido en cuenta su valor como poema épico sino su utilidad como documento historiográfico.

La CRC comienza narrando los hechos del período inicial del reino y utiliza para ello una versión de la denominada *Gesta de Las Mocedades de Rodrigo*. En el nutrido grupo de mss. que conforma la tradición textual de la CRC es posible discernir por lo menos dos grandes familias en cuanto a la versión de la *Gesta* que reflejan: la más pomenorizada y extensa es la representada por el ms. G (Ms. Ecur. X-I-11) a cuyo grupo pertenece nuestro códice (identificado en esa tradición textual como ms. P).

De manera que el texto de la CRC que precede al poema nos trae ya una prosificación de la *Gesta*. ¿Por qué se habrá incluido, entonces, un poema en el que se tratan los mismos asuntos que la crónica ha narrado en su comienzo? La pregunta no ha merecido la atención de la crítica: Amistead nos dice al pasar que el poema se conserva por el capricho de un copista⁽⁸⁾. Esta apelación a lo fortuito clausuró de hecho una vía posible de indagación crítica, puesto que consideramos que la naturaleza del códice nos está hablando de una intencionalidad en la copia. Las *Mocedades* serían, entonces, un apéndice documental de la CRC precedente que el formador del códice incluyó con el fin de hacer constar una versión distinta de los hechos concernientes al período inicial del reino y a la juventud de su héroe máximo. Esto nos permite pensar en ese transmisor del texto como un copista con intereses historiográficos, preocupado por acopiar la mayor cantidad de información.

El contraste entre el estado deteriorado del texto—comienzo fragmentario, final abrupto, lagunas interiores diversas— y la cuidada escritura, dispuesta a dos columnas y bien legible, que la fotografía del manuscrito permite apreciar, nos lleva a la conclusión de que las pérdidas textuales son anteriores a la copia conservada: éstas ya estaban en el modelo utilizado por el copista.

La disposición del texto permite inferir que el copista en un principio intentó realizar una prosificación del poema, pero desistió rápidamente y a partir del vuelco del primer folio se limitó a transcribir los versos hasta el fi

nal de la copia. Debido a que sus intereses no eran literarios, el copista no se preocupó por respetar la extensión ni la asonancia ni la disposición de los versos. Se ha perdido la palabra final de verso, portadora de asonancia, toda vez que era redundante o superflua en cuanto a la información narrativa. Sobre el comienzo en prosa y las deformaciones del verso épico Deyermond ha propuesto su explicación por el dictado del poema de un juglar a un copista, lo cual su pone un estadio oral previo en la cadena de la transmisión textual. Esta hipótesis ya ha sido refutada por otros críticos⁽⁹⁾; nuestro examen nos permite sub rayar que la única explicación coherente, económica y exhaustiva del tipo de faltas del códice y del comienzo entendido como prosificación remite a un mode lo escrito; de manera que existió en el proceso de transmisión textual por lo menos una copia intermedia entre el poema refundido en Palencia y nuestro códi ce.

El copista revela, además, un interés especial por la genealogía de los personajes. Este interés lo llevó a agregar datos cuando lo creyó conveniente para una mayor precisión en su identificación histórica, produciendo rupturas del discurso épico por excesivo alargamiento de los versos al insertar nombres o títulos nobiliarios (problema ya apuntado por Webber y tratado en detalle por Montgomery); en algunos casos la ruptura es producida por interpolaciones de ma yor envergadura, tales como el largo fragmento sobre la descendencia de los hi jos de Laín Calvo⁽¹⁰⁾.

Se observa, sin embargo, una notable contradicción entre este interés his tórico y genealógico y la inexactitud o falsedad manifiesta de los datos del poema. Este fenómeno tendría un principio de explicación en la comprobación de que ese interés del copista por acumular mayor cantidad de información no va a acompañado por idéntico interés en la calidad (entendiendo aquí calidad no como grado de excelencia poética sino como grado de veracidad histórica). Además, habría que decir una palabra sobre la concepción historiográfica del copista de P. Por un lado, éste se inscribe en una tendencia cronística plurisecular cu yo objeto es registrar la peripecia histórica del Cid, interesándose especialmente en su genealogía, tradición que comienza en la 2da. sección de la *Histo* ria Roderici, pero fundamentalmente con el *Linaje del Cid*, texto conocido como parte final del *Liber Regum* (editado por Flórez bajo el título "Genealogías de los reyes de Castilla, Navarra, Francia y el Cid")⁽¹¹⁾, y que se continúa en la

historiografía castellana de los siglos XIII y XIV, sobre todo en las crónicas post-alfonsíes, siendo el aspecto más notorio la diversidad en la conformación del árbol genealógico de una versión a otra, debida principalmente a la aceptación de datos legendarios⁽¹²⁾. Por otro lado, debe tenerse en cuenta la opinión de Diego Catalán, apoyada en años de investigación en las crónicas post-alfonsíes, sobre la decadencia a principios del s. XV de la historiografía re-ferida al pasado lejano:

El medio siglo que separa la fecha (1344) en que Fernán Sánchez de Valladolid dejó interrumpida su *Crónica de Alfonso XI* y la fecha (1395) en que don Pero López de Ayala dejó inacabada su *Crónica de Enrique III* representa, para la historiografía castellana interesada en la historia contemporánea, un período de indudable madurez.

En contraste, la historiografía referente al pasado decae por entonces máximamente. Faltan, desde luego, obras nuevas que puedan medirse con las grandes compilaciones históricas del siglo XIII (de Lucas de Tuy, Rodrigo de Toledo y Alfonso X). A partir de la portuguesa *Crónica Geral de Espanha de 1344*, incluso cesa la actividad refundidora, que durante la primera mitad del siglo XIV había dado nacimiento a toda una serie de *Crónicas Generales*, herederas de la construcción alfonsí, pero variadísimas en su concepción de la historia, en sus intereses y en su estilo. La escasa curiosidad por el pasado sólo lleva a redactar escuetos "Sumarios" de las antiguas crónicas (Incluso la labor de copia de manuscritos cronísticos parece decadente!). Sin duda, la profunda crisis de la sociedad castellana, en el período que sigue a la lucha fratricida de los años 60, estableció una barrera entre el presente y el pasado, que justifica esta notoria actitud anti-histórica de las nuevas generaciones. No es, pues, de extrañar, que cuando al avanzar el nuevo siglo, comience a tomar forma una Castilla renovada, el corte entre el hoy y el antes de ayer sea manifiesto.⁽¹³⁾

Nuestro copista trabaja, pues, en "una época de general desinterés respecto de la historia del pasado", lo cual explica esa mezcla de preocupación genealógica e incongruencia histórica que su copia manifiesta.

Resumiendo, tenemos que los pasajes prosificados, los versos excesivamente alargados, las interpolaciones de datos ajenos al desarrollo narrativo relacionados con precisiones históricas, genealógicas y aún geográficas, y la disposición del texto, impropia de una obra poética, elementos que más han contribuido a la evaluación negativa de nuestro poema, no son producto de la elaboración sino de la transmisión del texto, y su consideración como tal se revela fundamental para todo intento de reconstrucción crítica del poema.

Segundo estadio: la refundición palentina

Una vez deslindados los problemas vinculados al manuscrito, es posible entrar en la consideración del texto, es decir, el estadio correspondiente al momento de la refundición del poema hacia 1360. Este ha sido el objeto primordial de la investigación de Alan Deyemmond, cuya hipótesis sobre la autoría de las *Moedades* y su intencionalidad propagandística a favor de la diócesis de Palencia es, en principio, aceptable. Pero a la luz de los datos expuestos y teniendo en cuenta algunas observaciones de la crítica, creemos necesario hacer algunas acotaciones.

En primer lugar, este clérigo no es responsable de todos los elementos cultos que el poema contiene, puesto que lo historiográfico y genealógico le es ajeno.

En segundo lugar, su labor no consistió en una reelaboración completa del poema sino que se limitó, fundamentalmente, a interpolar material relacionado con Palencia con retoques mínimos para evitar inconsistencia estructural. En efecto, la crítica ya ha puesto de manifiesto que la materia referida a Palencia puede acotarse en fragmentos claramente delimitados; de nuestro análisis del texto concluimos que esos fragmentos son cuatro:

- Descubrimiento de la tumba de San Antolín y adquisición de Palencia por parte del rey Sancho Abarca (vv. 95-135 en la ed. de MP).
- Fundación de la diócesis de Palencia (vv. 144-203).
- Designación del segundo obispo de Palencia (vv. 283-292).
- Reposición del obispo de Palencia por intervención de Rodrigo (vv. 732-745).

Todo lo cual suma 125 versos sobre un total de 1.164 según la numeración de Menéndez Pidal. La posibilidad de delimitación en sí no sería prueba suficiente para hablar de interpolación, puesto que podría aducirse la organización para táctica del poema, pero podemos agregar que la supresión de las tres primeras secuencias, anteriores a la aparición de Rodrigo en la narración, no sólo nos deja un texto perfectamente coherente sino que además pone de relieve la articulación narrativa que la materia de Palencia había oscurecido: las razones por las cuales Sancho Abarca, proclamado primer rey de Castilla en el v. 82, aparece desamparando a los castellanos por ser rey de León en el v. 204⁽¹⁴⁾. Desafortunadamente, la cuarta interpolación coincide con el lugar más deteriorado del texto, de modo que sólo nos es posible conjeturar que en este caso el trabajo

del clérigo de Palencia ha consistido en la sustitución de una hazaña de Rodrigo (que según Armistead correspondería a la campaña de Coimbra) por otra relacionada con la diócesis.

Por último, este clérigo utilizó en su tarea las técnicas de composición juglaresca vigentes en su momento, según surge del análisis de las fórmulas realizadas por Ruth Webber, quien demuestra que la densidad formulaica es idéntica en pasajes referidos a Palencia y en pasajes de origen tradicional. Además, según sostiene el oralista Albert Lord, un escritor culto que vive en una cultura penetrada de poesía oral y que está familiarizado con el estilo poético oral, puede imitarlo fácilmente⁽¹⁵⁾; tal parece ser nuestro caso, teniendo en cuenta el estrecho contacto entre clerecía y poesía tradicional que caracteriza a la cultura de la época⁽¹⁶⁾.

Primer estadio: la materia tradicional

La materia épica tradicional que sirvió de base a la refundición del clérigo palentino se puede discriminar con cierta seguridad en el texto conservado, puesto que como hemos visto, esa refundición se limitó en líneas generales a una interpolación. Esa materia está relacionada con la *Gesta de las Mocedades de Rodrigo*, conocida en su contenido argumental por las prosificaciones cronísticas. Del cotejo de esta materia con el texto conservado surge una cantidad de episodios comunes⁽¹⁷⁾; de toda esa lista, sólo la introducción histórica plantea dificultades a la hora de decidir su carácter épico-tradicional: Menéndez Pidal lo afirmaba sin reparos, Deyermond lo negó, colocando este fragmento en la órbita de la composición erudita. A la luz de las discriminaciones de esta diócesis realizadas, consideramos que hay en esta introducción una base tradicional estructurada sobre la doble genealogía de los Jueces de Castilla y sobre la con-traposición de los dos héroes máximos de Castilla: Fernán González y el Cid. Sobre esta base, el autor culto agregó gran parte del material referido a Palencia y finalmente el copista de 1400 encontró aquí la sección de mayor interés del poema y se dedicó a acrecentar los escuetos datos genealógicos que originalmente traía la introducción. De modo que, si hacemos abstracción de las dos intervenciones cultas, el resto de la materia introductoria se revela perfectamente tradicional.

Los estadios redaccionales y recepcionales y el título del poema

La discriminación de estos tres niveles permite, además, decir una palabra sobre la cuestión del título del poema. En un principio fue llamado *Crónica rimada del Cid*, nombre que en nuestro tiempo siguió usando Raymond Willis. Menéndez Pidal sugirió *Refundición de las Mocedades de Rodrigo* en *Poesía juglaresca y orígenes...*, p. 315 —y este nombre adoptó de modo consecuente Armistead— pero editó el texto en 1951 bajo el título *Rodrigo y el rey Fernando*. Tanto De yermond como Victorio usaron *Mocedades de Rodrigo*, y este último dedicó una página de su Introducción al rechazo de la denominación *Crónica* y a objetar el título pidalino pues a su entender el rey no puede equipararse en importancia protagonista al joven Rodrigo. Sin embargo, a la luz de nuestras conclusiones, debe entenderse que efectivamente el poema fue copiado para ser leído como documento, es decir, como "crónica"; de modo que *Crónica rimada* es el nombre que corresponde a este estado recepcional del texto que conservamos⁽¹⁸⁾. El estadio anterior es, en rigor, una *refundición*, por lo tanto la denominación propiciada por Armistead posee también total pertinencia circunscripta a ese nivel redaccional. Ya Armistead había dado también a la materia épica tradicional previa a nuestro poema el nombre de *Gesta*, sin dudas el más pertinente para referirnos al primer estadio de nuestro texto. En suma, el poema conserva las huellas sucesivas de su condición de gesta, de refundición y de crónica: *Mocedades de Rodrigo* aparece entonces como la denominación global más adecuada para este complejo textual que hemos recibido. Comprobamos, finalmente, que pese a todas las protestas, los críticos han estudiado y editado siempre la *Crónica rimada*.

El textus receptus y los límites de la crítica

El caso de la introducción del poema pone de manifiesto el carácter "aluvional" del texto conservado. Esta complejidad esencial determina que no haya estudio posible del poema si se lo considera como un todo homogéneo, indiscriminación de sus capas. Y ésta ha sido la concepción dominante, con la sola excepción de Th. Montgomery. Es por ello que la tesis neo-tradicionalista, en los términos en que está planteada, es insostenible para nuestro texto: es necesario realizar todos los deslindes ya apuntados para encontrar el parcial fondo de verdad que la concepción pidalina tiene.

En realidad, dada la virtualidad de la tesis del autor juglar (si es un

poema épico hispánico, necesariamente debe ser juglaresco), nadie consideró indispensable allegar pruebas o fundamentarla, razón por la cual Menéndez Pidal solamente lo hizo con respecto al punto más controvertido: la introducción histórica. Deyermond captó hábilmente la debilidad de la argumentación pidalina y en el crucial cap. III de su estudio ("A popular or learned poem?") refutó uno a uno los ejemplos aducidos, encontrando por la vía negativa el principal apoyo para su tesis del origen culto, pues luego sólo necesitó presentar a su favor el ejemplo de las Erónicas y del *Poema de Fernán González* en cuadernavía.

De modo que la ausencia de una argumentación exhaustiva facilitó la refutación de Deyermond, quien dedujo cuatro elementos principales de la tesis neo-tradicionalista y los neutralizó sin inconvenientes⁽¹⁹⁾. A continuación, el razonamiento metódico y la ejemplificación con paralelos poéticos, históricos y culturales aportaron la suficiente solidez discursiva a su propia hipótesis, apoyada en cuatro argumentos principales: la introducción histórica, la actitud hacia los documentos, la descripción de documentos y el interés por la diócesis de Palencia.

La crítica ya ha hecho las debidas observaciones y acotaciones a esta argumentación; por nuestra parte, sólo queremos subrayar la interdependencia de estos argumentos: el interés y la descripción de documentos están referidos a Palencia exclusivamente, a su vez el interés en esta diócesis manifestada documentariamente sólo se da en la introducción, es decir que los argumentos esgrimidos por Deyermond para dar cuenta de la totalidad del poema se circunscriben, en realidad, a *un solo nivel* redaccional de *una sola* sección del poema, según surge de nuestro análisis del texto. En consecuencia, la tesis del autor culto, en los términos en que Deyermond la plantea, también es insostenible: su argumentación despliega una cantidad de datos históricos y circunstancias extra-textuales, pero el punto ciego de su trabajo es el texto en sí, su materialidad, su problemática como producto de una transmisión manuscrita específica.

La interpretación de datos y circunstancias históricas, el análisis del discurso, el cotejo con otras obras literarias, proveen elementos para una lectura que, como tal, es fruto de una especulación crítica y por ello mismo *material* opinable y superable por nuevas condiciones históricas de lectura, por una nueva sensibilidad o por una nueva postura frente al hecho literario. Pero el análisis textual remite a otro plano, remite al lugar de la única positividad

legítima en el campo de los estudios literarios, y por ello, provee el fundamento para toda labor hermenéutica, cualquiera sea su metodología, su postura teórica o su ideología.

Un caso diferente es el del análisis de fórmulas de R. Webber: la autora maneja una cantidad de información correcta, fruto de una cuidadosa labor empírica sobre el texto, pero la desconcertante incompatibilidad de esos datos le impide arribar a conclusiones más definitivas. El límite es otra vez la falta de una discriminación de niveles. Webber comprueba que en los pasajes referidos a Palencia existe la misma densidad formulaica que en pasajes claramente tradicionales, pero a la vez comprueba el alto grado de deformación del discurso épico, ¿cómo articular estos datos, cómo explicarlos unitariamente? Webber detiene su conclusión en estos términos: la deformación ha sido intencional, las razones pudieron ser propósitos propagandísticos, exactitud historiográfica o capricho autoral (pero no decide cuál de ellas), la refundición fue hecha para ser leída y no cantada. Y en esta última conclusión que cierra su trabajo aparece el error: la refundición de h. 1360 sí fue hecha para ser cantada, es la copia de 1400 la que fue hecha para ser leída, sin el menor interés por su posible recitación.

Aún en un trabajo de tan alta calidad como el de Montgomery aparece este límite. El autor afirma acertadamente: "The style of the names in the *Mocedades* especially those including a title, is quite similar to that found in the chronicles, leading to the preliminary conclusion that the poem was retouched and the names elaborated by a prosaic hand, one insensitive to the poetic idiom, concerned perhaps with increasing the documentary credibility of the work", pero agrega como explicación "an aim compatible with the didactic or propagandistic functions attributed to the poem by leading critics" ("The Lengthened Lines", p. 5), lo cual es un error, pues no discrimina lo que pertenece a la refundición palentina de lo que es propio de la copia de 1400, es decir, considera la intervención culta como un todo homogéneo.

Propuestas para una nueva edición crítica

El análisis precedente aporta suficiente base a la justificación de una nueva edición crítica cuyo objeto será, obviamente, la refundición palentina de h. 1360. Esto implica despejar el texto de todo aquello que corresponda al co

pista de 1400.

Las ediciones de Menéndez Pidal y Juan Victorio, así como las propuestas editoriales de Armistead, apuntan a una reconstrucción textual que responde básicamente a las mismas pautas: conservar toda la materia textual y restituirle su condición de discurso épico mediante el agregado de palabras, hemistiquios o versos completos. Estos criterios, aceptables en numerosos lugares del texto, no son aplicables a la totalidad del poema conservado y han dado origen a soluciones diversas, todas altamente hipotéticas.

Frente a esta modalidad, proponemos, como pauta primordial, llevar a cabo esa reconstrucción textual mediante la eliminación de aquellos versos, hemistiquios o palabras que pertenezcan probablemente a la labor interpolatoria del copista de P.

Así, por ejemplo, consideramos que el largo pasaje sobre la genealogía de los hijos de Laín Calvo debe ser eliminado del texto crítico y trasladado tal como el Ms. nos lo ha transmitido a un apéndice o a una nota en el aparato crítico. En los vv. 208-222 se da el linaje "del otro alcalde" de Castilla, Laín Calvo, que, con algunos agregados menores de carácter geográfico atribuibles al copista de P, responde a la estructura introductoria ya mencionada. Este pasaje se limita a nombrar a los cuatro hijos del alcalde y los lugares reconquistados por cada uno, concluyendo con la mención del hijo menor, Diego Laínez. A continuación (vv. 223-250) se menciona la subida al trono de Castilla del rey Fernando y su ascenso hasta el predominio en la España cristiana para concluir con un llamado a Cortes en Zamora. En este punto aparece el pasaje interpolado:

Delos fijos de layn caluo / todos quatro hermanos. / Don Ruy laynez fue cassado / con fija del conde don rrodrigo. / # Et fizo en ella a don diego / ordones donde vienen estos / Que de vizcaya son llamados / Galdin laynez fue cassado / con fija del conde don rrodrigo. / # Conel conde de alua & debitoria / Et fizo enella vn fijo quel de / zjan don lope. / donde vienen estos laynez / de don luys diaz de mendoça / El ynfante laynez lera cassa / do con fija del conde don aluaro / de feuz. / # Et fizo enella vn fijo que dixi / eron aluar farnez. / donde vienen estos linajes de / castro. / Diego laynez se ovo cassado / con donna theressa nunnez / fija del conde Ramon aluarez / de amaya. & njeta del rrey de leon / # Et fizo enella vn fijo quel / dixieron el buen guereador / Ruy diaz (fs. 191 rb, 1. 34-191 va, 1.21).

Menéndez Pidal comenta en nota: "251-262: Este trozo tal vez debiera considerarse prosa, pues es muy difícil reducirlo a rima; además debe ir después del ver

so 222b' (p. 264); de esta manera, reubica el pasaje como una continuación del linaje de Laín Calvo, salvando su evidente impropiedad, pero quebrando la coherencia de la narración épica, pues a continuación se dice: "Allí se levantó el rey a los quatro hijos de Layn Calvo / tomólos por las manos, consigo los pusso en el estrado" (vv. 263-4), que sólo necesita como antecedente la presentación de los personajes hecha en los vv. 208-222. Juan Victorio acepta en líneas generales la solución pidalina diciendo en nota: "224: Otra gran confusión en el Ms., que sitúa todas las bodas que siguen después del verso 263 (= v. 250 de MP). Efectuamos el cambio tal como ya sugería MP, al mismo tiempo que aceptamos, con leves retoques, su versificación, pues el texto del Ms. parece prosa" (p. 23). Tanto la reconstrucción hecha por Menéndez Pidal como la de Victorio revelan lo arduo que resulta tratar de convertir interpolaciones genealógicas en versos épicos tradicionales.

Un caso parecido, aunque no tan claro, se da con el pasaje en que entran en escena las hijas del conde Gómez de Gormaz para pedir a Rodrigo la liberación de sus hermanos:

Ms. (f. 192rb, l. 27-31)	# Tres fijas avia el conde cada vna por cassar. # E la vna era elujra gomez Et la mediana aldonza gomez # Et ala otra ximena gomez la menor
--------------------------	---

Consideramos que las últimas tres líneas de la cita se han interpolado por evidente "afán de precisión" historiográfica. El nombre de las hermanas resulta irrelevante en este momento de la narración —aún el de Ximena—, pues en el poema continuarán hablando y actuando las tres al unísono hasta que en el v. 356 se destaque la futura mujer del Cid al detener el ímpetu de venganza de sus hermanos y tomar la decisión de ir a pedir justicia al rey Fernando; entonces sí se la menciona casi en los mismos términos de la línea citada: "fabló Ximena Gómez la menor".

Los editores resuelven del siguiente modo:

MP (vv. 328-330) e la una era Elvira Gómez,
et la mediana Aldonza Gómez,
et la otra Ximena Gómez, la menor en edat.

(NOTA: "328-329: trozo prosificado. Podría arreglarse con un segundo hemistiquio para cada uno de los dos versos, o bien reduciéndolos a uno").

JV (vv. 329-330) Elvira Gómez et Aldonza Gómez, *duernas de prestar*
et la otra Ximena Gómez, la menor *en edat*

Victorio sigue, de este modo, una sugerencia de Menéndez Pidal, aunque no lo declara en nota. A su vez, Montgomery se limita a sugerir la eliminación de "Gómez" en el supuesto v. 328 como "a modest improvement to a defective passage" ("The Lengthened Lines", p. 8). Por nuestra parte, consideramos que el único mejoramiento posible del pasaje es la eliminación de los supuestos vv. 328-330.

En otros casos menores, tanto Webber como Montgomery sugieren como pauta la eliminación de agregados. Nos limitaremos a dos ejemplos:

- a) Ms. (f. 193ra, l. 1-4) # Quando aquesto oyo el conde don ossorio
amo del rrey don fernando.
Tomo el Rey por las manos.
& aparte yva sacallo.

Tanto MP como JV siguen el Ms., pero Webber observa que

the first hemistich has been unnaturally extended by appending a specific historical detail, the count's proper name. At the same time the non-formulary epithet of the second hemistich has displaced a traditional assonating formula, advancing the latter to the beginning of the following verse, which in turn required the invention of another assonating hemistich (p. 197).

Su propuesta de enmienda es reducir los dos versos a uno: "Quando aquesto oyó el conde tomo el rey por las manos", aduciendo su similaridad con otro verso del poema (v. 995: "Quando esto oyo el rey tomo lo por la mano").

- b) Ms. (f. 195rb, l. 17-21) Complió su Romería por sant
salvador de oviedo.
fue tornado ala condessa donna
theresa nunnez. & a priessa ovo pre
guntado. ...

MP (vv. 569-570) y JV (vv. 572-573):

Complió su romería; por Sant Salvador de Oviedo fue tornado.
A la condessa doña Theresa Núñez apriessa ovo preguntado:

Los editores siguen el Ms. omitiendo sólo "e" antes de "apriessa".

Por su parte, Armistead propone la siguiente enmienda del primer verso:

v. 569 Complió su romería, *por ende sea Dios loado!*
v. 569b Por Sant Salvador de Oviedo *a essa parte fue tornado*

Armistead sostiene que el hipotético v. 569b explicaría la omisión del he mistiquio, pues la vista del copista habría saltado de un por a otro. Aduce además que la fórmula es una de las favoritas del poema, a diferencia de los demás cantares de gesta: aparece en vv. 472, 691, 779, 999, 1109. Tam

bién aduce las alusiones de índole piadosa en el mismo episodio narrado en las Crónicas (CRC y CG1344).

Montgomery, a su vez, considera que en este pasaje "a grammatical defect once more betrays the hand of the retoucher", argumentando que "as we attempt to peel away late accretions, we note that of the various places having a church of San Salvador, Oviedo was by far the most important, and that "San Salvador" is used as the name of that city in *Poema de Mio Cid* 2924. "De Oviedo" thus appears as a typical chronistic gloss". También se remite a sus observaciones sobre la inclusión de títulos nobiliarios para cuestionar "la condessa". Propone finalmente una lectura con mayor regularidad métrica:

Complió su Romerya por sant Salvador fue tornado.
A donna theresa nunnez a priessa ovo preguntado

Resumiendo, consideramos que el camino apuntado por Webbery, fundamentalmente por Montgomery, es el correcto para lograr un discurso épico librado de gran cantidad de pequeñas intervenciones del copista que nada tienen que ver con la refundición del autor ligado a Palencia.

Desde luego que no todos los lugares deturpados son atribuibles al copista de P: hay que considerar los cuarenta años de transmisión textual que separan nuestro texto de la refundición palentina, que no sólo provocaron las lagunas actuales sino también una cantidad de pequeños errores y omisiones. Para su emienda sí resulta legítimo recurrir a los criterios de las ediciones existentes, sobre todo en lo que se refiere a la restitución de palabras-rima o reordenamiento de las palabras del hemistiquio.

No estamos de acuerdo con efectuar correcciones de índole histórica o geográfica, porque eso supone operar con un preconcepto sobre el grado de escrupulosidad del texto que resulta más adecuado a un poema de la época de esplendor de la épica que a uno del período tardío.

Estas propuestas no significarán la solución definitiva de todos los problemas que plantea el testimonio conservado, pero nos permitirán arribar a un texto mucho más confiable sobre el cual será posible, por fin, realizar un estudio más acabado de este único exponente de la épica tardía castellana⁽²⁰⁾.

NOTAS

- 1 Diego Catalán, "A propósito de una obra truncada de Ramón Menéndez Pidal en sus dos versiones conocidas: notas históricas y críticas", en Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Reliquias de la poesía épica española acompañadas de Epopeya y Romance I*, Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980, pp. xi-xliv.
- 2 En la transcripción hemos podido detectar poquísimos errores que bien pueden ser erratas de imprenta: Deyermond (P. 223, l. 37) "abraçar lo" corresponde "abraçarla" (f. 188rb, l. 40); Deyermond (p. 233, l. 29) "mendoça termjno poblado" corresponde "mendoça & termjno poblado" (f. 191ra, l. 5-6); Deyermond (p. 238, l. 36) "non de vagar" corresponde "non da vagar" (f. 192rb, l. 22).
- 3 Samuel Armistead, "Para el texto de la *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*", *AEM*, 3 (1966), 529-540; la cita en p. 530.
- 4 Ruth House Webber, "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*", *HR*, 48 (1980), 195-211.
- 5 En la transcripción del manuscrito las letras en cursiva señalan desarrollo de abreviaturas, el signo "6" representa al signo tironiano y el signo "8" al calderón. En la reproducción de los textos van en cursiva las palabras o frases añadidas por los editores. Cabe aclarar que así lo hace Menéndez Pidal en su edición; por el contrario, Juan Victorio no señala tipográficamente su intervención editorial.
- 6 Véase por ejemplo la reseña hecha por Mercedes Vaquero en *El Crotalón*, 2 (1985), 560-563, donde se señala que "en algunos [casos] corrige el manuscrito según lo que él cree ser errores geográficos e históricos [...] A este respecto, me parece un poco atrevido emendar un texto con supuesta confusión histórica. [...] Lo que acaso debiera haber considerado Victorio es que el emendar textos de la forma como lo hacía Menéndez Pidal era un sistema vigente en la crítica textual de su época. Hoy día, ese modo de hacer emiendas está completamente vedado, a menos que las conjeturas en que se basen estén muy bien fundamentadas filológicamente" (p. 563).
- 7 "The Lengthened Lines of the *Mocedades de Rodrigo*", *RPh*, 38:1 (1984), 1-14.
- 8 "The *Refundición* thus survived thanks to a scribal caprice" (The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*", *RPh*, 17:2 [1963], pp. 338-9).

9 Véase al respecto, R. H. Webber, art.cit., pp. 210-11; Th. Montgomery, art.cit., pp. 2 y 12-14; J. Victorio, Introducción, p. 1v.

10 Una consecuencia directa de esta intervención genealogista es la profusión de nombres, que provoca una densidad mucho mayor en relación con otros poemas épicos. El dato estadístico expuesto por Webber (art.cit., p. 202) sólo se explica por la acción de este copista aficionado a las crónicas (Webber comenta con respecto a esos versos recargados de nombres propios "they read with all the grace of a telephone directory", p. 202).

11 En *Memorias de las reinas cathólicas*, 3a. ed., Madrid, 1790, I, pp. 492 y ss. Véase también la edición de Ubieta Arteta, en *Corónicas navarras*, Valencia 1964, pp. 30-35.

12 Cf. al respecto Brian Powell, *Epic and Chronicle: The "Poema de Mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes"*, London, 1983, pp. 8-27.

13 "El Toledano romanizado y las Estorias del fecho de los Godos del siglo XV", en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Universidad de Wisconsin, 1966, pp. 99-100.

14 El texto desembarazado de la interpolación palentina quedaría así (utilizo el texto fijado por Menéndez Pidal):

- 82 a Sancho Avarca bessan las manos, et, "ireal!ireal!" llamando,
por Castilla dan los pregones, por tan buen rey que alçaron.
- 84 Este fue el primero rey que castellanos ovieron;
con grand onra e grand prez, grandes alegrías fezieron.
- 86 El buen rey Sancho Avarca començó de reynar,
e mandó fazer señas tendidas en cada logar.
- 88 Con fija del rey de França se ovo a despossar,
et diógela de grado, non le fezieron al:
- 90 et la infanta dizen doña Isabel e ésta fue reyna de prestar.
El rey don Sancho Avarca fue por ella, ca tiempo avía de cassar;
- 92 a los puertos de Aspa gela traxieron, et él allí la fue a tomar.
Grandes alegrías han en España, quando el rey con la reina vieron
[tornar,
- 94 et mayor los castellanos, quando la mano le fueron bessar.
- 136 El rey en plazentería fincó alegre e pagado.
Llegáronle mandados de su avuelo el rey de León, que era finado.
- 138 Tres fijas, et non fijo varón, le fincaron:
ca el conde don Sancho de Castilla con la una fue cassado;
- 140 e con la otra el conde don Ossorio galeçiano,
en ella fizo don Ordoño de Campos mucho onrado
- 142 et la otra con el conde Nuño Alvarez que ovo a Amaya por condado.

- 143 Et fincaron en el rey don Sancho Avarca todos los reinos en su mano
 204 Porquel rey era rey de León, desmanparó a castellanos.
 205 E vedes por cuál razón, porque era León cabeza de los reynados.

15 Véase al respecto Albert B. Lord, "Perspectives on Recent Work in Oral Literature", *FMLS*, 10 (1974), 187-210.

16 Apuntamos, no obstante, algunos rasgos que indicarían esporádicos cruces de un modo de composición culto en la elaboración de un discurso épico tradicional: así, por ejemplo, la utilización señalada por Webber de una fórmula como "Oytme, dixo, mi fijo" en la que el verbo introductorio está insertado en mitad del hemistiquio, o la utilización de un símil culto aplicado a Rodrigo ("non fue tan buen en armas Judas el Macabeo, / nin Archil Nicanor, nin el rey Tholomeo", vv. 684-5). Esto nos lleva a advertir que un análisis más detenido de estos detalles nos dará una descripción más ajustada de los alcances de la refundición palentina que de todos modos sigue siendo, en lo esencial, una interpolación de episodios.

17 Estos episodios en común son: 1. La introducción histórica con los antecedentes de Castilla y Rodrigo; 2. La muerte del conde Gómez de Gormaz a manos de Rodrigo y el pedido de reparación mediante casamiento de Ximena ante el rey Fernando; 3. La celebración de la ceremonia y el voto de Rodrigo de no consumir el matrimonio ni besar la mano del rey hasta vencer en 5 lides; 4. La victoria de Rodrigo sobre reyes moros que se hacen sus vasallos; 5. El combate singular por Calahorra, precedido por el encuentro con el leproso-San Lázaro; 6. La victoria sobre los condes complotados con reyes moros; 7. La campaña de Francia.

18 Utilizamos el concepto de *estado recepcional* en el sentido que viene desarrollando Germán Orduna en sus trabajos sobre el *Libro de buen amor* y *Celestina*.

19 Los argumentos individualizados por Deyermond son: 1) el carácter de Rodrigo; 2) el interés erótico; 3) la falta de maestría poética y 4) la irregularidad métrica. Habría que recordar que la crítica neo-tradicionalista no consideró estos rasgos como exclusivos de la poesía juglaresca, cosa que Deyermond reconoce en cuanto al tercer punto. Su refutación es correcta, a excepción de la alegada tesis del texto oral dictado para explicar la irregularidad métrica y el comienzo en prosa. Este modo de polemizar no es precisamente el ideal, como el mismo Deyermond reconoce: "The reconstruction of arguments with which one disagrees and which one is setting out to demolish is a rightly suspect procedure, but there is no other that can be adopted in this instance" (p. 51).

GESTA, REFUNDICION, CRONICA

20 Este artículo es parte de un trabajo de investigación más amplio dedicado a la edición y estudio de las *Mocedades*, de cuyos primeros resultados he presentado un informe en las II Jornadas de Literatura Española Medieval realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (Buenos Aires, agosto de 1987) bajo el título "Para una reconsideración de las *Mocedades de Rodrigo* como poema épico tardío". En el primer tramo de la investigación he contado con la colaboración de un grupo de alumnos del Curso 1986 de Literatura Española Medieval de la Universidad de Buenos Aires, a quienes agradezco su entusiasmo y dedicación. Quisiera agradecer también a la Prof. Florencia Tallone, que gestionó el envío de las ampliaciones del Ms. P con las que pudimos realizar nuestro primer examen textual; al Dr. Israel Burshatin por el gentil envío de una copia de su tesis inédita; a la Dra. Ana María Barronechea, que nos puso en contacto con el Dr. Burshatin y al Dr. Germán Orduna, que allegó fotocopias de material bibliográfico inaccesible en Buenos Aires.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- ARMISTEAD, Samuel G., "The Enamored Doña Urraca: Chronicles and Balladry", *RPh*, 11 (1957-58), 26-29.
- , "An Unnoticed Epic Reference to Doña Elvira, Sister of Alfonso VI", *RPh*, 12 (1958-59), 143-146.
- , "The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*", *RPh*, 17:2 (1963), 338-345.
- , "Sobre unos versos del cantar de gesta de las *Mocedades de Rodrigo* conservados tradicionalmente en Marruecos", *Anuario de Letras*, 4 (1964), 95-107.
- , "Para el texto de la *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*", *AEM*, 3 (1966), 529-540.
- , "Las *Mocedades de Rodrigo* según Lope García de Salazar", *Romania*, 94 (1973), 303-320.
- , "The Earliest Historiographic References to the *Mocedades de Rodrigo*", *Estudios... dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 25-34.
- , "*Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory", *HR*, 46 (1978), 313-327.

- BURSHATIN, Israel, "Narrative and Cycle: the *Poema de mio Cid* and the *Mocedades de Rodrigo*", Columbia University Diss., 1980 (tesis inédita).
- DEYERMOND, Alan, "La decadencia de la epopeya española: las *Mocedades de Rodrigo*", *AEM*, 1 (1964), 607-617.
- , *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the "Mocedades de Rodrigo"*, London, Tamesis, 1968.
- , "The *Mocedades de Rodrigo* as a Test Case: Problems of Methodology", *La Corónica*, 6:2 (1978), 108-112.
- FALK, Janet, "Political and Poetical Conflict: An Historical and Formulaic Analysis of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*", *La Corónica*, 11:2 (1983), 371-372.
- GEARY, John, "Formulaic Diction in the *Mocedades de Rodrigo*", *La Corónica*, 6:1 (1978), p. 7.
- GORNALL, John, "Plus ça change...: Rodrigo's *Mocedades* and the Earlier Legend", *La Corónica*, 14:1 (1985), 23-35.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, cap. IV.
- , *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica-CSIC, 1951, pp. 257-289.
- , *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- MONTGOMERY, Thomas, "Some Singular Passages in the *Mocedades de Rodrigo*", *JHP*, 7:2 (1983), 121-134.
- , "The Lengthened Lines of the *Mocedades de Rodrigo*", *RPh*, 38:1 (1984), 1-14.
- , "The Use of Writings in the Spanish Epic", *La Corónica*, 15:2 (1985), 179-185.
- PERISSINOTTO, Giorgio, "A propósito de los versos 793 y 794 de las *Mocedades de Rodrigo*", *Cultura Neolatina*, 39 (1979), 163-168.
- PATTISON, D. G., *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Anglophone Historiography*. Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1983, cap. 5.
- POWELL, Brian, *Epic and Chronicle: The "Poema de mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes"*. London, The Modern Humanities Research Ass., 1983.
- SCUDIARI RUGGIERI, Jole, "Qualche osservazione su *Las Mocedades de Rodrigo*", *Cultura Neolatina*, 24 (1964), 129-141.
- VICTORIO, Juan (ed.), *Mocedades de Rodrigo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- WEBBER, Ruth House, "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*", *HR*, 48 (1980), 195-211.
- WILLIS, Raymond S., "La *Crónica Rimada del Cid*: A School Text?", *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 587-595.

LA TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS (1480-1540)

VICENTE BELTRAN

Universidad de Barcelona

Hace varios años, una editorial barcelonesa me encargó una edición de la poesía de Jorge Manrique y, como sucede tantas veces, lo que empezó siendo una mera revisión de las ediciones anteriores y un proyecto limitado acabó en un intento de más amplios vuelos, incomprensiblemente nunca emprendido: la revisión completa de la tradición textual y la preparación de una edición crítica.

El período cronológico, por razones obvias, quedó limitado por la fecha de 1700; en este período, inventariando sólo los manuscritos y la primera edición de cada miscelánea, antología o glosa de las Coplas manriqueñas, contamos con no menos de cuarenta textos. Es probable que el estudio de sus respectivas reediciones aportara datos de interés, y contamos ya con la investigación de D. Hook para la Glosa famosísima de Alonso de Cervantes (véase nota 13). Sin embargo, este proyecto bastaría para acabar con las fuerzas del estudioso más capacitado.

En tanto sale la edición crítica, ya muy adelantada, hemos considerado conveniente anticipar el estudio de las relaciones entre los textos más antiguos, apenas unos años posteriores a su redacción, y hasta la publicación de las varias vulgatas que les dieron amplísima difusión: el cancionero impreso de Íñigo de Mendoza, el de Pablo Hurus, el de Llavía, el Cancionero General de 1535 y las glosas de Alonso de Cervantes y de Rodrigo de Valdepeñas. Cronológicamente nos situamos ya a mediados del s. XVI, abarcamos las ediciones más divulgadas e incluimos todos los que, en el estado actual de nuestros conoci-

mientos, remontan directamente, sin contaminación, hasta el arquetipo. A partir de este momento, los editores procedieron en general mediante la reproducción o contaminación de las versiones disponibles.

Textos utilizados

A) Manuscritos:

- A : Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library, fms Sp. 97 (*Cancionero de Oñate-Castañeda*, hacia 1485), fs. 421v-425r. Falta el folio 425 (estrofas 35 a 40), que debía estar todavía cuando lo estudió Foulché-Delbosc.
- B : San Lorenzo del Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. K-III-7 (*Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*, hacia 1485), fs. 215v- 225r.
- C : Londres, British Library, ms. Eg. 939 (*Cancionero de Egerton*, h. 1475?), fs. 15r- 18v. El f. 19 fue cortado por el margen en la encuadración, mutilando las últimas letras de varios versos. A partir del v. 473, fue añadido en el margen inferior de la hoja con letra distinta.
- D : Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4114 (*Cancionero de Pero Guillen de Segovia*, copia del siglo XVIII), fs. 407r- 418r. Faltan las estrofas XI-I inclusive.

b) Cancioneros impresos:

- a : Fray Iñigo de Mendoza, *Vita Christi hecha por coplas*, ¿Zamora, 1482? Dos ejemplares conservados: Escorial, Biblioteca del Monasterio, signatura X-II-17, y Biblioteca Comunale de Palermo, reproducido por A. Pérez Gómez (Colección de Incunables Poéticos Castellanos, nº XIV, Cieza, 1975).
- b : Fray Iñigo de Mendoza, *Vita Xpi hecho por coplas*, Zamora, Centenera, ¿1483? Ejemplar de la Biblioteca Nacional, Madrid, signatura I-1291.
- c : [*Cancionero de Ramón de Llavía*, ¿Zaragoza, Juan Hurus, 1486-90?] Ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, signatura I-2099.
- d : [*Coplas de Vita Christi...*, Zaragoza, Paulo Hurus, 10-X-1495]. Ejemplar de Roma, Biblioteca Alessandrina, signatura Inc.-382.
- e : *Cancionero General en el que se han añadido agora...* Sevilla, Juan Cromberger, 2-IV-1535.

TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS

C) Pliegos sueltos:

z : *Coplas que hizo Don Jorge Manrique a la muerte del maestro d Santiago Don Rodrigo Manrique su padre*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, h. 1512], Paris, Bibliothèque Nationale, Reserva, Yg 97.

D) Glosas:

z : Alonso de Cervantes, *Glosa famosísima sobre las coplas de don Jorge manrique*, Lisboa, 1501. Ejemplar del British Museum facsimilado por A. Pérez Gómez en *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique*, vol. I, Colección Textos Literarios Rarísimos, vol. V, Cieza, 1961.

y : [Rodrigo de Valdepeñas], *Glosa religiosa y muy christiana sobre las coplas de don George Manrique*, s. l. n. a., ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, facsimilado por A. Pérez Gómez en el mismo volumen que el título anterior.

Los textos **b** y **B** ofrecen numerosos errores comunes, que indican la existencia de una relación directa entre ambos:

v. 20	pensando a de durar bB	: pensando que a de durar acAC
124	ni les pidamos bB	: no les pidamos acAC
217	demasiadas bB	: desmedidas acAC
260	que tan alta bB	: quen tan alto cC : que tan alto aA
274	que sí tu bB	: quando tu acAC
344	caualleros y caualllos bB	: moros y caualllos acAC
367	y por bB	: por aA : que por C
415	vida esta bB	: esta vida acAC
420	padesçera bB	: peresçedera acAC

Aparte de estos casos de evidente valor probatorio, hemos de señalar la existencia de numerosas variantes donde **b** y **B** coinciden contra el resto de la tradición antigua: vv. 14, 23, 26, 57, 62, 67, 93, 120, 131, 149, 151, 203, 256, 271, 359, 372, 395, 460 y 471. El conjunto de todas ellas demuestran la existencia de una rama de la tradición textual bien individualizada.

Por su parte, **b** y **B** incurren en errores privativos de cada uno de ellos en varias ocasiones. Para el primer caso señalaremos:

v. 49	Es este mundo el camino b	: Este mundo es B
289	de buenos abrigos b	: de buenos abrigo B
399	con halago b	: con su halago B
416	tanpoco no eternal b	: tanpoco no es B

El primero y el tercero parecen oponerse a la hipótesis de que B derive de b. Como errores propios de B señalaremos los siguientes:

- | | | |
|-------|--------------------------|------------------|
| v. 85 | Ved quand poco valor B : | Ved de quand b |
| 173 | aunque oymos leymos B : | oymos y leymos b |
| 201 | que tenjan B : | que tañian b |

También coincide en el verso 305 con otros textos en *maestre* por *maestro*, error tan evidente como de fácil explicación y, por tanto, totalmente irrelevante. Como se puede observar, ninguno de ellos, excepto el tercero, escaparía a un editor atento, y éste es fácilmente subsanable para cualquiera que esté mínimamente familiarizado con el texto de las *Coplas*. Ante la indecisión de estos datos, aceptaremos con K. Whinnom que B es copia de b, aunque sus razonamientos se basan, principalmente, en la comparación de las obras de Fray Iñigo de Mendoza contenidas en ambas colecciones⁽¹⁾.

El resto de las fuentes hasta aquí utilizadas contienen variantes comunes que indican asimismo su adscripción a una misma familia, incluyendo el verso 118 que resulta hipométrico:

- | | | | |
|-------------------------|------------------------------|----------------------------|--------------------------------|
| v. 118 y otros por AC : | y a otros por a : | otros por c : | otros que por bB |
| 251 | que fueron sino acAC : | fueronle sino bB | |
| 299 | pues que todo el mundo aAC : | pues que el mundo todo c : | pues el mundo todo bB |
| 417 | nj verdadera ac : | nj duradera C : | (ní) verdadera bB (Falta en A) |

La fragmentación del grupo por la aparición de faltas en sus diversos componentes no impide reconocer su existencia en estos versos, lo mismo que en la falta siguiente:

- v. 428 ganarla con oraciones ac : ganarlos c : ganarlo bB (Falta en A)

Son asimismo dignos de mención, como resultado de esta agrupación, los versos 223, 256 y 271, así como el v. 71, del que volveremos a ocuparnos, y el 301, sobre alguna de cuyas lecturas habremos de volver también:

- que amigo desus amigos a : (sus) AC : (que) bBc

La relación entre AC es evidente, las demás variantes requieren un análisis más detallado.

Estos cuatro textos se pueden dividir a su vez en dos grupos a tenor de varias faltas; dos afectan a A:

- | | | |
|--------|-----------------------------|----------------------------|
| v. 136 | mas por eso no sengañen A : | por esso non nos engañen c |
| | | esto a : engañe C |

TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS

v. 163	asy que no ay cosa ffuerte a papas nj enperadores y perlados que asy los trata la muerte A	así que non ay cosa fuerte que papas y enperadores y perlados así los trata la muerte C
--------	--	--

Con C coinciden a y c conservando *que* en su posición correcta, el inicio del verso 164, A cambia la construcción sintáctica de estas frases, aunque otras faltas particulares individualicen alguno de estos textos -(a) en C v. 164, *casa fuerte* en a v. 163, y *aperlados* en c v. 165-. En el verso 173 es el grupo acC el portador de la falta, contra Ab:

haun que oymos & leemos ca : aun que oymos y leymos bA
avn que leemos y oymos C

Sin duda, C partió de un verso idéntico a ca y al observar la pérdida de la rima -imos con el v. 170 (*vimos* en toda la tradición) reconstruyó el esquema es tráfico por un simple cambio en el orden de las palabras, aunque no reconstruyó la primitiva forma temporal de ambos verbos. Nos hallamos por tanto ante una falta común a estos tres testimonios. Otro grupo de variantes acreditan idéntica distribución en dos ramas:

v. 14	cuán en un punto A	: como abcBC
154	cuando vemos ABb	: desque acC
190	que fueron sus A	: fueron sino abcBC
286	que si tu vienes ABb	: quando tu acC
293	manrique tan famoso ABb	: tanto famoso acC
385	despues que puso ABb	: despues de puesta la vida acC

Citaremos por fin el verso 62 donde las variantes, todas banales, reconstruyen sin embargo fielmente la división en grupos de todos estos textos:

si bien vsaremos bB : vsasemos acC : vsaramos A

El cancionero de Oñate-Castañeda (A) contiene errores que no aparecen en ningún otro texto; el más importante es el cambio de orden de las estrofas XXIX y XXX (primero *Pues por su onrra y estado*, después *No dexo grandes tessoros*), pero el número de lecturas particulares es muy elevado: vv. 24, 88, 89, 107, 116, 134, 139, 158, 162, 176, 204, 211, 224, 226, 239, 244, 287, 311, 338, 340, 362, 383, 406 y 407. Su posición en la cadena de la transmisión textual de las Coplas es, pues, final, sin que copias suyas hayan perpetuado directamente este estado.

Otro tanto sucede con el cancionero de Egerton (C). No volveremos a encontrar el cambio de orden de los versos 379-380:

si delas obras que obro	pues nuestro rey natural
el nuestro rey natural	si delas obras que obro
fue serujido C	fue seruido A

ni el conjunto de lecturas particulares de los versos 40, 94, 107, 118, 123, 133, 134, 139, 146, 155, 203, 331, 334, 335, 340, 347, 350, 353, 356, 359, 361, 367, 368, 403, 406, 412, 415, 419, 421, 427, 443, 444 y 463.

Sin embargo, el grupo formado por *ac* contiene varias lecturas comunes que indican su dependencia de un antecesor común. Señalaremos en primer lugar dos faltas, la primera que afecta al verso 128 (116 en *ac*):

que bienes son defortuna	que bienes son de fortuna
que rebueluen con su rueda ac	que rebuelue con su rrueda C

la segunda la constituye la interposición de la estrofa VII en el resto de la tradición (*Si fuesse en nuestro poder*) a la posición XIII, después de *Los plazeres e dulçores* en la versión de *c*, a la posición XXV, después de *El biuir que es perdurable*, en la versión de *a*. Pero este es un problema del que nos ocuparemos un poco más adelante. Ambos textos leen también juntos en los siguientes lugares:

v. 13	pues si vemos ac :	y pues vemos bBAC
56	andamos mientra viuiamos ac :	quando biuimos bABC
71	y a viuir ac :	a beuir AC : y biuir bB
113	se pierde ac :	se sume bABC
311	a los brauos ac :	y a los brauos bABC

Sin embargo, son tantos los puntos donde divergen, que resulta imposible hacerlos derivar uno de otro. Para *c* señalaremos sólo los versos 187-193, que *a* conserva en el orden correcto a pesar de su desplazamiento en el conjunto del poema:

v. 187	fueron sino de vaneos	v. 331	las justas y los torneos
	que fueron sino verduras		paramentos brodaduras
	delas eras		y çimeras
	las iustas & los torneos		fueron sino deuaneos
	paramentos bordaduras		que fueron sino verduras
	& çimeras e		delas eras a

Pueden verse además los vv. 103, 125, 160, 164, 234, 248, 319, 329, 383, 413, 445, 458 y 476, por no citar sino aquellos lugares donde la falta se revela a primera vista.

Por lo que respecta a la edición de Palermo-Escorial (*a*), el problema más destacado estriba en el orden de las estrofas. Como decíamos más arriba, *c* y *a*

coinciden en desplazar la estrofa VII a la posición XIII, rompiendo así tanto el paralelismo con la fuente probable de esta sección de las *Coplas*, la *Epistola paraenetica ad Valerium cognatum de contemptu mundi et saecularis philosophiae*, de San Eucherio, obispo de Lyon⁽²⁾, como la bien trabada estructura de la obra, enteramente ajustada a la pauta del sermón bajomedieval⁽³⁾. A su lado, *a*, que presenta *Si fuese en nuestro poder* (VII en nuestra edición) antes de *Estos reyes poderosos*, como *c*, altera profundamente el orden general del poema. Tomando la numeración que a cada estrofa corresponde en este último texto, obtenemos el siguiente resultado: I a XII, XXV a XXXVI, XIII a XXIV y XXXVII a XL. Como se puede observar, un texto con el mismo orden que *c* —un antecedente común— alteró el orden de dos folios (incluso *c* presenta seis estrofas por página, doce por folio) dejando el texto literalmente incomprensible⁽⁴⁾. Sin embargo, *a* no puede proceder de *c*, pues no repite ninguno de los errores enumerados ni de sus variantes características, y éste constituye, como es sabido, una edición posterior. Por otra parte, *a* se nos aparece hoy como el más deturpado de los textos manriqueños por la abundancia de sus errores, muchos de ellos disparatados, debidos sin duda a una impresión totalmente descuidada. Basará señalar como muestra los vv. 40, 53, 85, 92, 103, 116, 158, 163, 206, 227, etc. (y en esta parte hay muchos más casos) donde se encuentra de todo: erratas imperdonables, sustitución de vocablos por banalización, sin respeto alguno por el efecto poético ni por la rima, etc., etc. Su escasa calidad contrasta notablemente con la atención que la crítica le ha mostrado, motivada por encontrarlos ante la primera edición conocida de las *Coplas*.

A lo largo de las *Coplas*, encontramos numerosas ocasiones que nos hacen dudar de esta filiación o, al menos, de su capacidad para explicar la coincidencia en las lecturas. Poco interés tienen ciertos contactos entre *c* y *A*:

v. 323 marco Autilio A : atilio c : marco tulio abBC
 363 en jouentud cA : en la juentud abBC
 366 en senetud A : en senectud c : en la senetud abBC

Citaremos por último el verso 77:

el alma tan gloriosa cA : anima gloriosa abBC

En este caso, lo más probable es la coincidencia, primero, en una banalización (*alma* por *ánima*), luego la corrección de un verso hipométrico con la palabra *tan*, abundantísima en expresiones de encarecimiento como la que aquí resulta: véanse por ejemplo los versos 135, 184, 220, 232, 254, 257, 260, 265, etc. No creo que ninguno de estos casos exija plantearse la posibilidad de una conta

minación entre ambas fuentes y su desviación conjunta respecto a a y C. En el primero, Ac conserva la lección correcta frente a una extendida —y enteramente normal— banalización: Marco Tulio por Marco Atilio, *lectio difficilior* salvada sólo en los dos textos que comentamos⁽⁵⁾. En los otros dos, el copista memorizó conjuntamente el octosílabo y el quebrado que lo seguía, y erró en un punto in significativa para el conjunto textual memorizado⁽⁶⁾. En ambos casos, no podemos inferir la existencia de un contacto, y mucho menos si lo comparamos con la cantidad y calidad de las variantes en que se apoyaba el *stemma* bosquejado. También resulta enteramente banal la coincidencia del verso 224:

los jaezes los cauallos	los jaezes los cauallos
de sus gentes & ataujos Ac	de su gente y atautos ab8C

Los respectivos copistas se dejaron arrastrar por el plural del primero de es tos versos rompiendo con la tradición correcta, que conservan las lecturas con cordantes de ab8C.

Otro tanto sucede con otras anomalías. A y C concuerdan en un caso:

v. 327 y senblante C : y buen senblante A : del senblante abc8

¿Contaminó ac con Bb? ¿O AC innovaron simultánea y coincidentemente? Creo que la segunda opción es la más probable, como luego veremos. C y a aparecen otra vez en idéntica situación, pero más tarde volveremos sobre este error ciertamen te banal:

v. 198 de amores ac : de amadores bcAB

Tampoco falta un error común a ABb:

v. 41 por que trayen yeruas secretas ABb : que traen ac

No parece tener mayor importancia, aunque sea en este caso la rama secundaria del *stemma* B la que haya conservado la lectura correcta; la sustitución de una conjunción causal por otra puede producirse con total independencia en Bb por un lado, en A por otro.

La coincidencia de AC contra abc8 en el verso 327 nos inducía a sospechar la existencia de contaminación entre ac y Bb. Ambos leen a menudo con esta rama y contra AC, aunque siempre por separado. a se aparta de su grupo en los siguientes casos:

v. 174 victorias a	: vitorias ABb	: estorias cC
289 aquel de buenos abrigos ab	: abrigo ABCc	
322 hun archiano ab8	: aureliano Cc	: el troyano A
462 como el hombre ab8	: como es cC	
473 y de fijos y de ermanos ab8	: de sus hijos y ermanos C	
		y de sus hijos y ermanos c

478 y avn que la vida murio ab8 : que haunque la vida perdio cC
 479 nos dexo ab8 : dexonos cC

Recordaremos en primer lugar, que el manuscrito A, por pérdida del f. CCCCXXV, carece de los versos 409-480, por lo que aquí no nos resulta útil su testimnio. En el conjunto de estas coincidencias entre ab8, las hay de interés escaso (vv. 462 y 479), pero otras es imposible pasarlas por alto y demuestran sin lugar a dudas la existencia de contaminación (vv. 174, 322, 473 y 478). El verso 289, aunque banal en su error por una concordancia errónea de abrigo, parece indicar que ésta se produjo entre a y b. Se viene aceptando que a es la primera edición conocida de nuestra obra, b, la segunda; ¿significa esto que la segunda contaminoó de la primera? Cuesta creerlo; en primer lugar, a resulta ser una edición disparatada en sus numerosos y graves errores y erratas, y b no conservó huella ninguna del cambio en el orden de las estrofas que distingue a del resto de la tradición: si el editor de b hubiera cotejado el texto de su fuente con el de a, resulta incomprensible que no le hubiera negado inmediatamente toda credibilidad, tanta es la diferencia entre los dos. Muy al contrario, estas contaminaciones demuestran un cotejo atento de las Coplas, desde el comienzo hasta el final. Por otra parte, A. Pérez Gómez demostró que la parte de a donde se reproduce el texto de la Vita Cristi de Fray Iñigo de Mendoza es reproducción fiel, a plana y renglón, de la primera edición de esta obra, publicada por Centenera en Zamora, el 25 de enero de 1482⁽⁷⁾. Resulta un tanto paradójico que b decidiera incorporar el texto de las Coplas al de la Vita Cristi por incitación de a, una edición deleznable y de escasa iniciativa editorial. Por otra parte, a incorporó sólo este texto en el momento de la encuadernación, como demuestra la falta de signatura de las cuatro hojas que lo contienen, intercaladas entre dos cuadernos de ocho con las signaturas e y f. Si continuamos aceptando la prioridad cronológica de a sobre b ¿no se encontraría, el editor de a, una vez ultimada la impresión de su cancionero a imagen y semejanza de la primera edición de la Vita Cristi, con una segunda edición semejante a b, lo que le llevaría a incluir en su volumen un texto de las Coplas, preparado para que circulara independientemente, pero incorporando algunas lecturas de este hipotético impreso? ¿O será b anterior a a?

En realidad, no existe ninguna prueba de que el orden de ambas ediciones sea el que se viene aceptando desde el estudio de A. Pérez Gómez:

Lo sucedido con *ac* viene a ser un paradigma de lo que vamos a encontrar, en lo sucesivo, buceando en la selva de las ediciones y reediciones de las *Coplas*: reproducción de textos recibidos y, cada vez con mayor intensidad, contaminaciones. La disponibilidad de impresos aumentó progresivamente, es muy probable que el número de lectores capaces de evocar de memoria sus versos fuera también considerable, y a medida que avanza el siglo XVI, la maraña de las contaminaciones resulta cada vez más intrincada, en especial en el campo de las glosas. El problema se nos presenta todavía con cierta sencillez en el caso del cancionero de Paulo Hurus, publicado en Zaragoza en 1495 (d)⁽¹⁰⁾.

Los errores propios y exclusivos de esta edición son escasos:

- v. 163 así que no ay cosa tan fuerte d : cosa fuerte
- 250 que le fueron sí do lloros d : sí no
- 335 gamelio d : camello bB : camilo aA
- 377 por fuerças d : fuerça
- 460 tu que en tu diuinidad d : que con bB : que a aCc

Como se puede juzgar, no son sino meras erratas, y muy escasas, a tenor de una edición tan cuidada como la que comentamos. Contiene también errores comunes con la rama bB:

- v. 20 pensando a de durar Bbd : pensando que
- 97 dezimos la fermosura Bbd : dezidme
- 344 muchos caualleros y cauallos dbB : muchos moros y ACc
- 367 y por su grand abilidad bdB : por su acA
- 415 avn que vida esta de honor bdB : esta vida ac
- 420 padescedera d : padescera bB : pereçedera acC

No encuentro ningún error común con B, pero los tiene particulares de b:

- v. 49 es este mundo bd : este mundo es ac
- 289 aquel de buenos abrigos abd : abrigo BCc

que parecen indicar una dependencia de ambos; con todo, d no puede derivar de b: éste contiene numerosos errores que d no ha conservado (vv. 399 y 416) y lo mismo sucede con otro grupo de faltas comunes a bB (vv. 41, 124, 217 y 274). Por último, d incluye la estrofa *si fuesse en nuestro poder* en decimotercer lugar, por lo que hemos de descartar la posible ascendencia de uno a otro texto.

Aparte del orden de las estrofas, d acoje dos lecturas comunes al grupo ac:

- v. 56 andamos mientra vivimos acd : cuando biuimos bBAC
- 113 se pierde su grand alteza acd : se sume ABCb

Tan solo una de las numerosísimas lecturas particulares de a ha pasado a d:

- v. 270 y los pones ad : y traspones ABCbc

Se trata de una banalización de escaso valor probatorio. Con *c* coincide en:

- v. 248 sus villas sus lugares *cd* : villas y *abABC*
 263 que quando mas encendida *cd* : que estando mas *abABC*
 338 ni alcanço muchas riquezas *cd* : grandes riquezas *abABC*

Los dos últimos versos parecen garantizar la dependencia de *cd*, aunque aquel contiene numerosas lecturas particulares que no han pasado a *d* (vv. 125, 160, 165, 186, 194, 231, 244, 245, 253, 278, 295, 312, 319, 325, 328, 356, 413, 425, 445, 458, 462, 476 y 477) pues el editor, con muy buen criterio, eligió la más extendida, representada, en cada caso, por *b*.

Todo lo dicho invita a relacionar *c* y *d*, aunque el primero no puede descender del segundo; los errores particulares de éste son escasos y de resolución sencilla, pero *c* conserva varias lecturas comunes con *a* (vv. 13, 71, 311) que lo separan de *d*. Podría descender *d* de *c*, aunque parece oponerse el v. 148: que son sí no corredores *daAC* : no son sino *Bbc*

¿Cómo se habría separado *d* de la lectura concordante de sus dos fuentes? ¿Quizá porque conocía de memoria el verso? En cualquier caso, parece preferible la derivación de *c* y *d* de una fuente común que habría transmitido los errores propios del primero y de su grupo, más la contaminación entre *d* y *b*. Porque los puntos donde *c* y *d* coinciden con *b* son siempre divergentes y demuestran dos procesos de contaminación por separado.

La glosa de Alonso de Cervantes, publicada en 1501, ofrece mayor complejidad y es más representativa de la evolución que va siguiendo el texto manriqueño, incluso en sus aspectos más externos; el ejemplar reproducido por don Antonio Pérez Gómez ofrece un caso de divergencia entre la estrofa citada como lema y su inserción en el cuerpo de la glosa:

v. 407 para sufrir esta afrenta *z(lema) abcdBC* : aquesta a *z(glosa) A*
 Sabido es cómo las citas incluidas en los comentarios suelen transmitirnos con mayor fidelidad el texto de base que los lemas, más sometidos a contaminaciones y correcciones⁽¹¹⁾; y en este caso, es probable que la segunda variante sea la que nos dé a conocer el texto manriqueño que sirvió de punto de partida a Alonso de Cervantes. Resulta también significativa la mayor densidad en los errores de las estrofas 29 a 33, que no fueron glosadas; la imagen de un letrado revisando y cotejando cuidadosamente el texto que le sirve de base durante el largo período de preparación de la glosa es quizá necesaria para comprender la complejidad de estas ediciones, y queda confirmada por el caso de Jorge de

TRANSMISION TEXTUAL DE LAS *COPLAS MANRIQUEÑAS*

Montemayor, que dejaremos para otra ocasión. Pero la atención volcada sobre las coplas manriqueñas queda también de manifiesto, en el mismo ejemplar, por un lector que corrigió a pluma el verso 341, suprimiendo un error propio de z (ganandoles sus lugares) por la lectura correcta (ganando sus fortalezas); quizá fue el mismo lector el que subrayó otro error de z en el verso 371: por su gran de valentia en lugar de de la grand caalleria.

Parece obvio que Alonso de Cervantes partió de b: acepta su ordenación de las estrofas contra los otros dos textos que debió usar (A y otro muy cercano a c) y coincide con él en otros muchos puntos:

- v. 478 avn que la vida murio z
 y aunque la vida murio abdB : que haunque la vida perdio cC
 286 que sy tu vienes ayrada zABb : quando tu acdC
 293 manrique tan famoso zABbd : tanto acC
 385 despues que puso la vida zABb : despues de puesta ACad
 118 otros que por no tener zBbd : y otros por AC : y a otros a : otros c
 223 los jaezes y cauallos zBbd : los jaezes los cauallos ACac
 234 que le syguio zBbd : (que) ACac
 251 fueronle sy no pesares zbB : que fueron sino ACadC
 256 alos grandes y medianos zbBd : que a los acAC
 260 que tan alta fue subida zbdB : tan alto acAC
 271 y sus muy claras hazañas zbdB : y las sus ACa : e las sus c
 299 pues el mundo todo sabe zBbd : pues quel mundo c
 pues que todo el mundo aAC
 301 amigo de sus amigos zbcdB : que amigo de aAC
 417 verdadera zbB : ni verdadera acd : nj duradera C
 399 con halago zb : con su halago B : y su ACad : sin falago C

El valor probatorio de esta larga relación resulta muy desigual, pero deja sin embargo de manifiesto cuántas veces el editor de z prefirió la lectura de b, en solitario en el último caso. Quizá resulta también significativa la coincidencia entre Ab en los cuatro primeros casos.

Sin embargo, son también muchos los casos en que z lee con el grupo opues to:

- v. 274 quando tu cruel te ensañas z
 quando tu cruda te ensañas ACac : que sy tu bB

A partir de ahí, z recoge dos grupos de faltas en distribución complementaria; reproduce algunas de las más características de A:

- v. 14 quan en vn punto se es ydo zA : como en vn punto ses ydo Cac
 como en vn punto es ydo bB
 46 que eneste mundo viniendo zA : viuiendo abcdBC
 164 a papas ny enperadores zA : que a papas y abdB : que papas C
 190 que fueron syno deuaneos z : que fueron sus A : fueron sy no BCabcd
 166 que assy los trata la muerte zA : asy los trata abcdBC

322 en sus braços vn troyano z
 en la nobleza el troyano A : en su braço vn archifano baBd
 aureliano Cc

Los casos correspondientes a los versos 14, 164-166, 190 y 322 revelan inequívocamente la presencia de un contenido directo entre ambos textos, y muy especialmente el último. La contaminación es, por tanto, indiscutible.

Lo más curioso del caso es que en otros muchos lugares z se aparta de A y lee con la otra rama del *stemma* (B):

- v. 154 des que vemos el engaño zacCd : cuando vemos ABb
- 173 avn que oymos y leemos zac : leemos y oymos C : oymos y leemos bB
- 174 sus estorias zcCd : vitorias ABab

En el último verso, a se aparta de su grupo por contaminación con b, no así z. Es lo mismo que sucede en otros varios casos: z nos conserva una lectura concordante con C mientras que ac contaminan con b:

- v. 208 quan blando y quan halaguero zC : quand blando quand halaguero abcdAB
- 383 en castilla quien syguo zC : y en castilla abdB : si en c : quen en A
- 473 de sus fijos y hermanos zC : y de hijos y de hermanos abBd
 y de sus hijos c

El último verso citado posee cierto valor probatorio, aunque los otros dos sean ciertamente banales. En adelante veremos cómo, en realidad, hay que situar la fuente de estas variantes en un punto más bajo del *stemma*, pues son muchas más, y más significativas, las variantes que relacionan z con c:

- v. 128 que se bueluen con su rueda z : que rebueluen ac : que rebuelue ABCbd

La lectura de z parece un intento de conciliar la forma verbal de ac con el sentido de esta frase, incomprensible cuando leemos *que bienes son de fortuna / que rebueluen (ac)*. Señalaremos por último un grupo numeroso de lecturas, aunque algunas sean irrelevantes, donde z parece enlazar con un antecesor de a, de c o de ambos, que conservaba un haz de faltas comunes a los dos, y anterior, en cualquier caso, a la contaminación con b, que borró gran parte de estas variantes en uno u otro de los testimonios conocidos:

- v. 240 echaste el agua zC : echeste a : (el) bcdBA
- 428 ganarla con oraciones zacCd : ganarlo bB : ganarlos c

A partir de aquí, no podemos apoyarnos ya en la coincidencia con C para retrotraer cada lectura concordante de z con a o con c a un antecesor suyo, aunque sigue siendo la hipótesis más aceptable para interpretar su presencia:

- v. 121 los estados y riquezas zaA : riqueza bcdBC
 124 firmezas za : firmeza bcdABC
 233 tuuo y quan gran señor za : quanto gran bcdABC
 331 Aurelio y Alyxandre fue za : (y) bcdABC
 329 Teodosio en humildad za : humanidad bcdABC
 433 pues vos claro varon za : y pues vos bcdBC
 224 de sus gentes y atauos zc : y sus gentes A : de su gente bdBC : desta a
 425 donde moran los pecados zc : en que moran abdBC

Nótese que los más significativos son los versos 329, 224 y 425; puesto que los dos últimos asocian a z con c, aceptaremos como hipótesis de trabajo la posibilidad de que el vehículo de contaminación fuera un antecesor inmediato suyo, aunque el mismo papel podría cumplir si lo fuese de a. El elevado número de faltas particulares de z hace más improbable que fuera un antecesor suyo quien contaminara a ac (vv. 21, 44, 79, 119, 137, 249, 254, 274, 275, 308, 320, 326, 335, 341, 353, 355, 356, 359, 361, 362, 366, 371, 377, 392, 403, 404, 406, 416, 419, 431, 442, 443, 451, 467); por lo demás, no olvidemos que el cotejo cuidadoso de varios textos es el método de trabajo que hemos podido comprobar en la elaboración de la *Glosa* de Alonso de Cervantes, como en la mayor parte de los muchos que le siguieron.

A continuación estudiaremos el cancionero llamado de Pero Guillén de Segovia (D), compilado seguramente en el último tercio del siglo XV, en varias fases. El texto comienza de forma abrupta en el folio 407r por el verso *Pues la sangre de los Godos*, sin rúbrica ni espacio en blanco alguno en lo alto del folio; aunque la foliación no está interrumpida en ningún punto, la única que posee el manuscrito se la puso H. R. Lang cuando lo estudió en 1905⁽¹²⁾, y el texto de las *Coplas* se encuentra exactamente en el mismo estado en que él lo describió. Diremos en primer lugar que falta la estrofa *Si fuese en nuestro poder* en el lugar décimotercero, por lo que hemos de aceptar como muy probable su posición en séptimo lugar.

Deriva de otros textos que luego precisaremos, como lo demuestra el elevado número de faltas particulares: vv. 124, 131, 134, 137, 141, 151, 171, 224 (omitido), 240, 251, 259, 277, 289, 296, 311, 315, 346, 347, 351, 358, 373, 388, 414, 416, 434, 456 y 479. Aunque se aparta de c en el orden de las estrofas, debió tenerlo muy en cuenta, a juzgar por las siguientes lecturas:

- v. 148 no son DBbc : que son adzAC
 223 los jaheces los caballos DacAC : y cauallos Bbdz
 256 que a los DacAC : (que) Bbdz

ríamos por B, pero caben otras interpretaciones. Variantes como la del verso 158 se encuentran en otros puntos (97 *dezimos Bbd* : *dezíme ACacz*) y parecen admisibles dentro del *usus scribendi* de la predicación que Manrique admitió como base de las *Coplas*; alteraciones en los nexos y el artículo (v. 294) los hemos visto también a menudo, con lo que el resto podría proceder de B excepto el verso 299. Por otra parte, el verso 428 podría interpretarse, forzando más las cosas, como una corrección motivada por el desacuerdo entre c y z, que habría reconstruido la lectura correcta. ¿Realmente dispuso el copista de D de cuatro textos de las *Coplas*? ¿O nos encontramos ante el resultado de la contaminación sucesiva de varias copias? ¿O, en fin, interfirió la memoria de uno o varios copistas corrigiendo aquí y allá lecturas que encontraba insatisfactorias en sus fuentes⁽¹³⁾? Creo que cualquiera de las dos últimas interpretaciones resulta preferible a la cuádruple y simultánea contaminación, con lo que aceptaremos únicamente como seguras las de z y c, que afectan a lecturas más seguras y numerosas.

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo no acogió las coplas hasta la edición de Sevilla de 1535⁽¹⁴⁾. Su texto reproduce fielmente el *ded*, con casi todos sus errores y erratas que, como vimos, eran más bien escasos:

- v. 163 cosa tan fuerte de : cosa fuerte
- 335 gamelio de : camelio bB : camilo aA
- 377 por fuerças de : fuerça
- 460 tu que en tu diuinidad de : que a tu

En general, podemos decir que leen siempre juntos excepto en dos grupos de variantes. El primero está formado por los versos donde e se aparta de d para coincidir con otros testimonios; los primeros son irrelevantes:

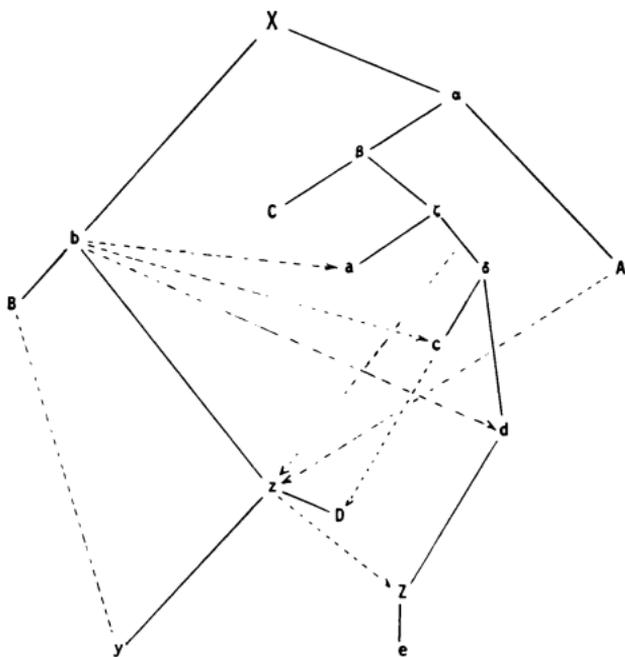
- v. 26 en la mar ACacze : el mar Bdb
- 122 dexen ACce : dexan abdZB
- 186 truxeron acze : traxeron ABCbd
- 236 metiolo Aze : metole
- 372 del espada aczACe : dela bdB

pero hay un grupo mayor que permite identificar la fuente de contaminación:

- v. 49 este mundo es aczABCe : es este mundo bd
- 97 *dezíme aczABCe* : *dezimos bdB*
- 190 que fueron sino deuaneos ze : sus deuaneos A
fueron sino
- 274 quando tu cruel ze : quando tu cruda acdAC : que si tu
- 289 de buenos abrigo czABe : abrigo abd : amjgo C
- 301 que amigo de amigos ACe : amigo de sus amigos bcdzB
que amigo de sus amigos a

323 Marco atllio en la verdad cy : Autilio A : tullio
 aunque nunca hemos de olvidar las cautelas recomendadas por Pasquali en textos
 de origen escolar o muy leídos⁽¹⁷⁾.

A la luz de cuanto venimos exponiendo, las relaciones entre las fuentes
 más antiguas y divulgadas del texto de las Coplas manriqueñas pueden esquemati
 zarse como sigue: -



NOTAS

- 1 K. Whinnom, "Ms. escurialense K-III-7: el llamado *Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*", en *Filología*, VI-VII (1961-62), 161-172, especialmente pp. 163-65.
- 2 M. R. Lida, "Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española", *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), 152-171, hoy en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977, pp. 145-178, especialmente pp. 169-177.
- 3 Véase mi análisis en Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. XCIX-CIX.
- 4 El descubridor de esta peculiaridad fue A. Pérez Gómez, "Notas para la bibliografía de Iñigo de Mendoza y Jorge Manrique", *HR*, 27 (1959), 30-41, especialmente p. 40 (véase también, del mismo autor, "La primera versión impresa de las Coplas de Jorge Manrique, Zaragoza s.a. (1482-1483)", en *Gutenberg Jahrbuch*, 40 (1965), 93-95). F. Caravaca denuncia acremente a Foulché-Delbosc (véase se nota 9) por no haber anotado este particular en su edición crítica, pero por fin repite sin modificarlas las mismas conclusiones que A. Pérez Gómez ("Foulché-Delbosc v su edición crítica de las 'Coplas' de Jorge Manrique", *BBMP*, 49 (1973), 229-279), sin avanzar un solo paso. Por mi parte, adelanté esta interpretación en la edición citada arriba, p. XVII; a idénticas conclusiones llegaron, independientemente, R. Senabre ("La primera edición de las *Coplas* de Jorge Manrique", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 509-517) y P. Palumbo ("L'ordine delle strofe nelle *Coplas por la muerte de su Padre* di Jorge Manrique", *Medioevo Romanzo*, 8 (1981-1983), 193-215, aunque había sido presentado como comunicación al XVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Palma de Mallorca, Abril de 1980). Este autor hace referencia ya a mi edición, aunque no se hace eco de sus conclusiones ni manifiesta conocer el estudio de R. Senabre.
- 5 E. R. Curtius, "Jorge Manrique und der Kaisergedanke", *ZRP*, 52 (1932), 129-151, especialmente pp. 134-135.
- 6 Casos semejantes de poligenesia se han registrado en otras épocas y lenguas. Véase G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Felice le Monnier, 1962², pp. 114-115.

7 A. Pérez Gómez, "Notas para la bibliografía de Fray Iñigo de Mendoza y de Jorge Manrique", pp. 33 y 34-37.

8 *Ob.cit.*, p. 33.

9 *Coplas que fizo Jorge Manrique por la muerte de su padre*, nueva edición crítica, Madrid, Fortanet, 1912.

10 Existe edición anterior de 27 de noviembre de 1492, conocida de antemano aunque casi nadie llegó a ver ejemplares (K. Whinnom, "The printed editions and the text of the works of fray Iñigo de Mendoza", *BHS*, 39 (1962), 137-152, especialmente pp. 140-141). A. Serrano de Haro señaló la existencia de esta edición en la biblioteca de D. José Pedro Vindel (Jorge Manrique, *Obras*, Madrid, Alhambra, 1986, p. 58) pero no he podido consultarlo, a pesar de la solicitud de su propietario, por estar dicha biblioteca en proceso de reforma. Uso la edición de 1495 cuyo ejemplar de la Biblioteca Alessandrina dio a conocer el profesor Whinnom, con cuya muerte se truncó el intento de una edición facsimilar. Según Serrano de Haro (*loc.cit.*) sólo se distancia de la primera edición por meras variantes gráficas.

11 Para estos aspectos, véase R. Marichal, "La critique des textes", en *L'His toire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1247-1366, especialmente p. 1251.

12 "The so-called *Cancionero de Pero Guillen de Segovia*", *RH*, 19 (1908), 51-81; en p. 51 lo describe como "731 unnumbered leaves in large octavo", pero luego remite en cada caso a la foliación actual. Vale todavía la descripción que nos dio del manuscrito, aunque sus juicios y algunos aspectos hayan sido notablemente rectificadas por J. G. Cummins, "Pero Guillén de Segovia y el ms. 4114", *HR*, 41 (1973), 6-32, donde me remito. Las *Coplas* aparecen en una sección del manuscrito que Cummins describe como "un cuerpo de poesías de varios autores (incluso Pero Guillén) que tiene todo el carácter de una antología del círculo literario de Gómez Manrique (GS folios 193r-575v)" (*Ob.cit.*, p. 10), datable quizá hacia 1480 (*Ibidem*, p. 11), aunque el análisis de sus variantes nos hará disentir de esta opinión. Para las relaciones del cancionero de Pero Guillén con otros manuscritos poéticos de esta época, véase también N. F. Marino, "The *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* and ms. 617 of the Royal Palace Library", *La Corónica*, 7:1 (1978), 20-23.

TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COPLAS MANRIQUEÑAS

13 Para la memorización de las *Coplas* desde fines del siglo XV y sus resultados en la transmisión manuscrita, véase D. Hook, "An idiosyncratic manuscript copy of Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre* (Lisbon, Bibl. Nac. cod. 11353)", *Scriptorium*, 1987, pp. 47-62, nota 9, que en gran parte puede explicar los fenómenos que describe en la nota 10. Agradezco al autor su gentileza al facilitarme las pruebas de dicho trabajo antes de su aparición.

14 Para las relaciones entre las diversas ediciones, véase la introducción de A. Rodríguez Moñino al *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española, 1958, especialmente pp. 73 y ss. Este texto fue publicado por el mismo autor en el *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Valencia, Castalia, 1959, pp. 207-213.

15 Véase A. Pérez Gómez, "Noticias bibliográficas" sobre las glosas a las *Coplas* manriqueñas, publicadas junto a la de Gregorio Silvestre (*Glosas a las Coplas de Jorge Manrique*, VI, en "El ayre de la almena. Textos literarios rarísimos", Cieza, La fonte que mana y corre, 1963, n^o 15).

16 En la bibliografía de Pérez Gómez cuento catorce ediciones de Alonso de Cervantes y doce de Rodrigo de Valdepeñas, seguidas, a notable distancia, por las de Francisco de Guzmán y Jorge de Montemayor, con sólo cinco. Me limito al siglo XVI, pues en el XVII la fama de Manrique decayó notablemente y con ella, las reediciones y comentarios de sus obras, tanto de las *Coplas* (véase la bibliografía citada) como de la obra amorosa (me he ocupado de este punto especialmente en mi introducción a Jorge Manrique, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1988, especialmente pp. XXX-L).

17 Aparte de la referencia contenida en la nota 6, véase también el artículo séptimo del decálogo de Pasquali (*Ob.cit.*, p. XVII).

NOTAS

ACERCA DE LA UTILIDAD DE UNA COMPARACION ENTRE
LA SAGA DE EGIL SKALLAGRIMSSON Y EL POEMA DE MIO CID

Hace sólo cuatro años que algunas de las sagas islandesas han sido traducidas al castellano, abriendo las puertas de un mundo inexplorado para los lectores de habla hispana que no podemos preciarlos de conocer el islandés. Todo lo cual debemos a la labor de Enrique Bernárdez, catedrático de la Universidad Complutense, que ha develado para nosotros no sólo muchos de los textos de los Edda, sino también los de varias de las más importantes sagas⁽¹⁾.

La *Saga de Egil Skallagrímsson* es acaso una de las más extensas e importantes y de mayor valor literario; en ella se advierte que el autor y su público gustaban de las genealogías: la historia se inicia mucho antes del nacimiento de Egil, con los hechos de su abuelo Kveld-Ulf y concluye con una disputa de su hijo Throstein Egilsson y la muerte del personaje central. El relato abunda en riñas, litigios, aventuras, batallas, saqueos y celebraciones.

Pero por sobre todo Egil es un gran poeta. Acaso el más grande representante de la poesía escáldica⁽²⁾; por lo que muchos de sus versos se incluyen en la obra.

Tratándose de una narración, la saga se vincula con una vasta narrativa

medieval que incluye al *Beowulf*, la *Chanson de Roland* y el *Poema de Mio Cid*. Incluso puede decirse que, de las mencionadas, con la que presenta mayor afinidad es con el *Poema de Mio Cid*, si atendemos a que ambas obras se caracterizan por el realismo y la exactitud con que son presentados los sucesos que ellas relatan, tales como itinerarios, localizaciones históricamente comprobables, cantidades y otros datos que hacen a la verosimilitud de la narración.

Pero por tratarse de una obra que desde siempre fue concebida en prosa —aunque a veces con recursos poéticos como la aliteración— se separa de aquellas compuestas en verso. Por tanto no parecía conveniente realizar una comparación. Por otra parte, ¿podía el neófito en materia escandinava —y por ello entendemos principalmente la dificultad idiomática— aplicarse a realizar algunas comparaciones?

Sin embargo mi estudio de los numerales⁽³⁾ me proporcionaba un dominio bien conocido en el *Poema de Mio Cid* y, como es sabido, los números constituyen un lenguaje universal que desconoce barreras idiomáticas. Por cierto, no podemos aspirar a hacer aquí un verdadero estudio y comparación de los numerales que, en sentido estricto, requeriría, al menos, de una localización de aquellos en el texto original, por lo que dejamos para otra oportunidad y espacio el tratamiento de este problema con la amplitud, seriedad y dedicación que requiere.

Por ahora lo que sí puede hacerse en un primer —y muy breve— intento, es mostrar la proximidad que, más allá de las formas que cada obra reviste, hay entre ellas. Esto haremos destacando: 1) algunas costumbres e instituciones comunes; 2) el fondo cultural pagano que en la *Saga de Egil* se presenta con plenitud y que apenas si se entrevé en el *Poema de Mio Cid*; 3) alguna similitud argumental tal que existe en el pasaje donde se relatan los hechos de Thorolf y su suerte con el rey Harald; 4) los contextos inmediatos de los numerales, que suelen ser iguales, semejantes o equivalentes a los que presentan los numerales en el *Poema de Mio Cid*. Por último nos referiremos a un caso concreto que permitirá ver cómo este estudio comparado puede auxiliarnos en la solución de algunos problemas que plantea el texto español.

En cuanto a lo primero, puede advertirse, por ejemplo, que en la *Saga de Egil Skallagrímson*, el rey Harald jura "no cortarse el cabello ni peinarse hasta que fuera jefe único de Noruega"⁽⁴⁾; actitud semejante adopta el Cid, quien, al perder el amor del rey Alfonso y ser desterrado, se dejará crecer la barba.

En ambas obras también se hace referencia al grave insulto de cortar o me sar la barba. Recuérdese la escena de las Cortes de Toledo en que el Cid retrae a García Ordóñez el haberle mesado la barba en el castillo de Cabra. En la Saga Egil corta la barba de Armond por haberlo insultado.

Desde el punto de vista de las instituciones, y conforme a la costumbre germana, en varias ocasiones se acude al Thing o asamblea legislativa presidida por el rey para resolver los litigios que se plantean en la Saga; en el Poema de Mio Cid esta es la función que cumplen las Cortes de Toledo, donde el Cid lleva el litigio que tiene con los infantes de Carrión por haber afrentado a sus hijas en el Robledo de Corpes. El recinto del Thing es sagrado; en la Saga de Egil se lo describe como circunscripto por postes de avellano unidos por cuerdas a las que llamaban Ataduras Sagradas. La demarcación de campo en los duelos de Carrión, recinto donde también se hará justicia, puede tener alguna relación con el campo en que se realiza el Thing, tanto más cuando muchos de los litigios de la Saga llevados a esa Asamblea son definidos por un duelo.

Pese al carácter sagrado que reviste el espacio donde se reúne el Thing, donde no pueden llevarse armas, los oponentes en la Saga acuden armados o irrum pen armados en el recinto o las portan ocultamente; tal como el Cid en las Cortes de Toledo, cuando esconde su espada entre las ropas. Como no es difícil que algunas disputas se resuelvan por la fuerza, los oponentes en la Saga suelen llevar un séquito de guardia formado por familiares, criados y amigos; así tam bién acuden ambos bandos a las Cortes de Toledo en el Poema de Mio Cid.

Tal como en el Poema, en la *Saga de Egil Skallagrímson* el príncipe delega la función judicial en un grupo de jueces.

Otra institución que aparece en las dos obras es la de alimentar y educar en la propia casa un hijo extraño, de donde viene a llamárselo "criado". En el Poema tal es el caso de Muño Gustioz, contendiente de Asur González en la lid de Carrión, de quien dice el Cid: "En buen hora te crie a ti en la mi cort" (v. 2902).

En cuanto al segundo punto —esto es, el fondo cultural pagano—, conviene advertir que Egil es hábil conocedor de encantamientos a través de las runas, y que él y los suyos se fían de presagios y premoniciones, tal como el Cid se fía de los agberos en el vuelo de las aves y de los presentimientos cuando envía a

Félez Muñoz para cuidar a sus hijas en el viaje a Carrión. Claro que en el *Poema de Mio Cid* todo ello está muy atenuado —más de lo que otros, como Eleazar Huerta⁽⁵⁾, han querido ver— por el carácter predominantemente cristiano que tiene el Poema, mientras que en la Saga de Egil no existe ninguna limitación de este tipo. Por lo que, si bien Egil y el Cid, en cuanto personajes, bien pueden ser comparables bajo muchos aspectos —como su fortaleza física y moral, su arrojo y valentía—, la gran diferencia que abre un abismo entre las dos obras está en el horizonte moral y religioso en que cada héroe se encuadra.

En tercer lugar hemos mencionado cierta similitud entre los hechos que relata el *Poema de Mio Cid* y la suerte de Thorolf en la corte del rey Harald. En el Poema, el Cid es desterrado porque, al parecer, sus enemigos lo han acusado ante el rey de apropiarse de algo del tributo que él debía recaudar⁽⁶⁾. Más tarde los infantes de Carrión tratarán de arrebatarle su honra. En la Saga, Thorolf tío de Egil, deja la casa de su padre Kveld-Ulf y marcha a la corte del rey Harald, donde luego de demostrar su valor en los combates, no tarda en convertirse en hombre muy rico y poderoso. Thorolf es honesto y leal a su rey, pero los dos hijos de Hildirid, sus enemigos en un litigio de herencia, lo calumnian en la corte acusándolo de quedarse con parte de los tributos que era su deber recaudar. Al ver su impotencia para desembarazarse de estas insidias, Thorolf abandona la corte. Sus posesiones son confiscadas y entregadas a los hijos de Hildirid, que con nuevas intrigas logran que el rey persiga y acabe con Thorolf. El fin trágico del héroe en la Saga, y algunas diferencias en su carácter, más vehemente y orgulloso, no impiden que estos pasajes puedan ser comparados con diversa utilidad.

En nuestro cuarto punto nos propusimos destacar la semejanza, equivalencia o igualdad de los contextos inmediatos de los numerales en el Poema y en la Saga. Tanto en uno como en otra los contextos en que aparecen suelen ser los mismos: uno de los más frecuentes es el de los acompañamientos, es decir, la explicitación de la cantidad de hombres que integran el séquito, la guardia, o simplemente la compañía de un personaje dado en una circunstancia determinada. Otro caso puede ser el del número de muertos, en cierto combate, por un determinado personaje —casi siempre el héroe en el caso de la Saga de Egil. Le sigue en importancia el número de objetos que integran un determinado botín, tributo o don, y en ocasiones su valor expresado en alguna moneda o cantidad de piezas

de metal precioso. Otros pueden ser las medidas temporales, los ordinales en una enumeración y los fraccionarios en una partición. Estas semejanzas entre contextos inmediatos de los numerales denotan el marco guerrero en que se mueven los personajes de ambas historias: con acompañamientos o séquitos, lidiando en combates, capturando botines o colectando parias. La ventaja que presenta la comparación de los numerales del *Poema de Mio Cid* con los de la *Saga de Egil Skallagrímsson*, frente a otras obras, como la *Chanson de Roland*, o el *Beowulf*, consiste en que:

- 1) Se encuentran contextos afines en ambos casos; aunque, por cierto, la variedad de estos es mucho menor en la *Saga* que en el *Poema*.
- 2) También guardan bastante afinidad las cantidades, que se mantienen dentro de la verosimilitud y el realismo que caracterizan a ambas obras; por lo que se separan a su vez de otras como la *Chanson de Roland*.
- 3) Hay también afinidad en la frecuencia y cantidad de numerales que presenta cada una de ellas (si bien las del *Cid* parecen mayores), con lo que se separan aquí del *Beowulf* que presenta bastante pocos.

Por supuesto, todos estos datos habrán de ser revisados en el momento de realizar el tratamiento por extenso que la cuestión amerita, pero estamos convencidos de que estas apreciaciones tienen validez en términos generales.

Como prueba de la utilidad de la que venimos hablando, vamos a plantear un problema concreto del texto del *Poema de Mio Cid* que ha dado bastante que hablar a la crítica especializada. Hay ocasiones, en el *Poema*, en que un sujeto dual lleva un verbo en singular. Tal es el caso del primer hemistiquio del v. 136, donde leemos la fórmula "Dixo Rachel & Vidas"⁽⁷⁾, que vuelve a repetirse en los vv. 139 y 146, y reaparece en el 1437. En cambio, en el v. 172, el verbo se usa en plural; allí dice: "Gradanse Rachel & Vidas con aueres monedados", lo que descartaría que el uso en singular pueda deberse a la situación del verbo. Por otra parte, hacia el final del *Poema*, en el v. 3422, vuelve a darse otro caso; allí dice "Levantos en pie Oiarra & Ynego Ximenez". De modo que tampoco se trata de un caso aislado y confinado a una sección del *Poema*.

Según Colin Smith, esta anomalía tampoco sería explicable como "una imitación del árabe (que también tiene así el verbo cuando este precede a sujetos múltiples)"⁽⁸⁾. Algunos, como Eleazar Huerta y Ian Michael⁽⁹⁾, piensan que esto puede tener relación con la característica que presentan los personajes do

bles, de hablar o reaccionar como si se tratase de uno solo. Hipótesis muy interesante pero que no termina de explicar por qué el fenómeno tiene lugar en presencia de estas dos parejas de personajes o en estas circunstancias.

Pues bien, en dos oportunidades en la Saga de Egil se usa el verbo en singular para referirse a un sujeto dual. Esta información tan precisame viene de un comentario que Georges Dumezil en su libro sobre los dioses de los germanos, donde dice que los dioses Vanes, Freyr y Njordr, están tan estrechamente unidos y tienen tan idéntica función, que un poeta —que no es otro que el Egil de nuestra Saga— "no temió poner en singular el verbo del que los dos dioses representan el sujeto", y traduce parte de la estrofa 16 de la *Arinbjarnakvida* donde dice:

pero es que a este Arinbjorn
 Freyr-y-Njordr
 lo *haz* dotado
 de abundancia de bienes⁽¹⁰⁾

Y en otra parte de la misma obra Dumezil traduce otros versos de Egil y hace especial referencia al fenómeno a que aludimos; traduce: "Freyr y Njordr, haz (con el verbo en singular [apunta Dumezil]:...) que el opresor del pueblo huya de sus tierras!"⁽¹¹⁾.

Freyr y Njordr son dioses de la riqueza, la fecundidad y la fertilidad. Ellos se encuadran, en el esquema trifuncional indoeuropeo —así denominado por el propio Dumezil— entre las divinidades de la tercera función, a la que corresponden la riqueza y la fertilidad. Aquellos que conozcan la obra de Dumezil recordarán que la primera y la segunda función corresponden a las actividades sacerdotales y guerreras respectivamente⁽¹²⁾. Cabe mencionar que de estas últimas, y de su relación con el *Poema de Mio Cid*, se ha ocupado Adrián García Montoro en su artículo "La épica medieval española y la 'estructura trifuncional' de los indoeuropeos"⁽¹³⁾, por lo que no insistiremos ahora. Sin embargo, no considero allí esta tercera función, por lo que conviene que expliquemos que en las creencias, mitos y relatos de los pueblos indoeuropeos, aquellos que pertenecen a esta función comúnmente presentan la característica de ser dos gemelos como los dioscuros, Cástor y Pólux, de la mitología griega, o los gemelos Ashvin, Nalkula y Sahadeva, del Mahabharata⁽¹⁴⁾; caso extraño el de la mitología escandinava que los hace padre e hijo, aunque estrechamente unidos y con iguales atribuciones.

NOTAS

La geminación de personajes en una y otra obra bien puede ser característica de la vinculación que ellos tengan con esta tercera función. En la Saga de Egil, por ejemplo, se dice que los hijos de Hildirid son dos, pero nunca que fueran gemelos, sin embargo, la semejanza de sus nombres, Harek y Horek, y el hecho de que siempre uno de ellos actúe por los dos, hacen que pueda suponerse una geminación. La codicia que manifiestan por los bienes de Thorolf, sus riquezas, los encuadra dentro de la tercera función.

Volviendo ahora al *Poema de Mio Cid* y a la cuestión que nos ocupa, puede notarse que los judíos Raquel y Vidas representan otro caso de geminación y resultan verdaderos representantes de la riqueza dentro de la obra; y que si se usa el verbo en singular algunas veces, es porque en el fondo se trata de un desdoblamiento del mismo sujeto de atribución; de la misma forma, Ojarra e Iñigo Jiménez, los que piden la mano de las hijas del Cid para sus segundos casamientos con los infantes de Navarra y Aragón, representan la fecundidad y verdadera fertilidad del linaje del Cid, como deja ver la alabanza: "Oy los rreyes de España sos parientes son".

De esta manera, y dado que entre ambas obras es muy improbable que haya existido un contacto directo, sólo cabe la explicación de que un mismo elemento del sustrato cultural indoeuropeo haya aflorado en ambas⁽¹⁵⁾.

CARLOS ALBERTO MESSUTI

NOTAS

- 1 Cf. Snorri Sturlusson, *Saga de Egil Skallagrímsson*, Madrid, Editora Nacional, 1983; *Sagas islandesas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984. Véase también Snorri Sturlusson, *Textos mitológicos de las Eddas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- 2 Cf. Jorge Luis Borges y María E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Buenos Aires, Falbo, 1965, pp. 136 y ss.
- 3 Cf. Carlos A. Messuti, "La afrenta de Corpes, en el corazón de la noche", comunicación leída en las Primeras Jornadas de Literatura Española Medieval celebradas en Buenos Aires los días 5-7 de septiembre de 1985 (inédita) y "Elementos y pautas generales para un estudio del número en el Poema de Mio Cid", Tesis de Licenciatura (inédita).
- 4 Ob. cit., p. 100.
- 5 Cf. "Conjunción de mito y estilo en el 'Mio Cid'", *Boletín de filología de la Universidad de Chile*, XXIII-XXIV (1972-1973), 145-244.
- 6 Ello se deduce en buena parte de la conversación que sostiene Martín Antolínez con los judíos de Burgos.
- 7 Las citas del Poema se hacen siguiendo la edición paleográfica de Menéndez Pidal publicada en *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- 8 *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 278.
- 9 E. Huerta, op.cit., pp. 163 y ss.; I. Michael, *Poema de mio Cid*, Madrid, Castalia, 1978, p. 87 nota.
- 10 *Los dioses de los germanos*, México, Siglo XXI, 1973, p. 123.
- 11 *Id.*, p. 8; en los dos casos citados, Bernárdez corrige el texto y pone el verbo en plural.
- 12 Para la trifuncionalidad también nos ha sido de utilidad Emile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983.
- 13 En *CH*, CCLXXXV (1974), 554-571.
- 14 Sobre esta pareja de personajes, véase G. Dumézil, *Mito y epopeya, I*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 52.
- 15 Deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Germán Orduna quien, con su habitual gentileza, leyó la primera versión de este trabajo y me aportó valiosas sugerencias para su redacción definitiva.

LA MUERTE EN EL DE MISERIA Y EN EL BUEN AMOR

La muerte es uno de los temas medievales por excelencia; aun textos que parecen un canto a la vida, como la poesía goliárdica y el *Libro de buen amor*⁽¹⁾, contienen referencias a la muerte, poniéndola como fondo que ofusca las alegrías del amor y del vino.

En un trabajo anterior —"El Libro de miseria de omne, sermone in versi"⁽²⁾— hemos estudiado un texto ejemplar en las intenciones y en el contenido. De aquel artículo y de otras reflexiones⁽³⁾ ha surgido la necesidad de considerar también el tema de la muerte en el *Lba*, poema que en el sentir del autor se propone la misma finalidad y que se inserta en el mismo género didáctico-moral del *LDM*⁽⁴⁾. El cotejo se basa, si no en una dependencia directa, al menos en el hecho de que ambos siguen los *topoi* medievales sobre la muerte, compilados en el *De contemptu mundi*⁽⁵⁾. Naturalmente, aunque existen las aproximaciones, hay una diferencia fundamental: la ironía del *Lba*. En el prólogo de este último se dice que el poeta quiere alejar a los hombres del "loco amor" (p. 79); pero el poeta advierte que quien enseña contra el amor, enseña también un arte de amar. En este punto, con oportuna agudeza, él hace al mismo tiempo un análisis del fenómeno de la escritura: quien me describe un vicio para alejarme de él también puede producir una inclinación a ese vicio⁽⁶⁾. Como señaló en su momento O. H. Green⁽⁷⁾, las palabras finales de este prólogo sólo permiten una interpretación irónica. El Arcipreste advierte que un texto sobre el amor puede ser un freno y un incentivo. El *Lba* llega a ser así una exploración de experiencias humanas y de experiencias poéticas (mejor aún, de experiencias poéticas que están más allá de la dicotomía ejemplaridad/antiejemplaridad). El fragmento sobre la muerte no es una excepción. Juan Ruiz ve a la muerte como recuerdo constante de la vanidad de la vida (en esto coincide con el *LDM*), pero la ve también como esce

na terrorífica para el moribundo y para los presentes, como maldición frente al instinto de todo lo que vive a perpetuarse, y como fuerza infernal. Esta riqueza de aspectos contrasta con la impostación puramente ejemplificadora del *LDM*, como pretendemos demostrar con el análisis de los pasajes pertinentes.

Que el sostén esencial del *Lba* es la ironía es particularmente claro cuando el texto se refiere a la muerte de Trotaconventos⁽⁸⁾. No creemos que se pueda considerar seriamente la c. 1570, en la cual Trotaconventos es parangonada a los mártires:

Cierto, en paraíso estás tú asentada;

conos mártires debes estar acompañada. (1570ab)

Por otra parte, a menudo lo que se dice alegremente puede contener sentimientos muy sinceros y sobre todo, una verdad objetiva, por esto la aplicación irónica a la alcahueta no elimina la verdad de cuanto Juan Ruiz ha dicho sobre la muerte en las estrofas del *planto*.

Si pasamos a confrontar las imágenes, debemos destacar el popularismo del *LDM*, que a veces degenera en vulgarismo; el *Lba* en cambio es más rico en imágenes, y las tiene muy bellas. Quizás porque evidencia la traducción y porque se trata más de un versificador que de un poeta, el *LDM* no logra casi nunca niveles de poesía y las consideraciones sobre la muerte son frecuentemente abstractas y monótonas; en tanto que Juan Ruiz, en su imprecación, apostrofa a la muerte personificándola; su participación emocional en el discurso que le dirige da a las estrofas su primer carácter poético. El no distribuye en un modelo estructural riguroso las ideas que expone sobre la muerte, sino que supone un diálogo con ella, semejante al que había mantenido antes con el amor. Además, el tratamiento de la muerte se inserta en un marco que incluye historias de amor, fábulas, observaciones ejemplares..., por esto el poema resulta una especie de *Canto General* nerudiano en el cual todo se poetiza; Juan Ruiz escribe el *Buen Amor* como ejemplo de exuberancia poética y supera por mucho su modelo y el *De Misericordia*. Si llamamos 'ejemplares' todos los elementos morales y 'experimento poético' los elementos de exuberancia verbal y preocupación formal, diremos que los primeros, incluso los apóstrofes a la muerte, se funden con los segundos. No se puede exaltar uno en desmedro del otro; en caso contrario, interpretaremos mal el poema.

Según nuestra opinión, los aspectos que deben destacarse en este cotejo son:

NOTAS

- 1) Elemento moral (presente en el LDM 212, 437-438 y en el Lba 1521-1529, 1534-1535): la muerte igualadora de todos los estados, ladrona de las riquezas, poder que reduce la vida a un juego.
- 2) Elemento teológico-dogmático (sólo en el Lba 1553-1567): poder de aniquilación que creó el mismo infierno y se enfrentó con el mismo Dios como hombre. La muerte es el gran abismo, la separación de Dios; Cristo la venció, tendió un puente sobre el abismo abismándose en él.
- 3) Elemento poético:
 - a) El apóstrofe y el carácter retórico del discurso; diálogo entre el autor y la muerte; diálogo entre el autor y las mujeres (sólo en el Lba 1518-1578).
 - b) Las imágenes (presentes en el LDM, 16, 33, 59, 179 y en el Lba 1523-1524, 1545-1550), algunas muy vulgares, otras muy elevadas, que evocan al lector la belleza, aunque sea ya perdida.
 - c) La asistencia al momento mismo de la muerte (sólo en el Lba 1544-1550).
 - d) La ironía y el humor: aplicación subversiva de todo el planto por la muerte, a Trotaconventos, la trotera del placer (1569-1578).

Como ya hemos dicho ("LDM, sermón en verso", p. 8), la única parte del *De miseria* que ha merecido comentario crítico es la invectiva contra los ricos. En ambos poemas hay justamente una despiadada diatriba contra el dinero, que es una fuerza que provoca tantas injusticias⁽⁹⁾; arriba de esta fuerza, de estas injusticias creadas por el dinero, hay una gran justiciera que nivela e iguala a todos: ricos, pobres, señores y vasallos. Una vez más, la crítica social se inserta en la verdad intemporal de la igualdad de todos los hombres frente a la muerte y al juicio final:

Oy es el omne grand príncipe o reñ apoderado,
quando viene otro día [...]
métenlo en un sepulcro [...] (LDM 438a, c1, d1)

Al bueno e al malo, al noble e al rehez:
a todos los egualas e lievas por un prez;
por papas e por reis non das una vil nuez. (Lba 1521b-d)

Este carácter igualitario de la muerte aparece ya en Horacio, en el pasaje tantas veces citado (*Pallida mors aequo pulsat pede tabernas pauperum / regumque turris*. *Carmen* I, 4, 13-14).

Naturalmente la muerte, que "viene como ladrón / que non parece a ningu no" (LDM 242c-d), arrebatada al hombre desnudo como nació; los honores, las riquezas no pueden defenderlo de ella. A estos efectos Inocencio amonesta: *Quid ergo prosunt divitie, quid epule, quid honores? divitie non liberabunt a morte, epule non defendent a morte.* (DMHC, p. 80). El *De miseria* usa una imagen poética delicada (y es uno de los raros casos), la riqueza de este mundo dura la breve estación de una rosa⁽¹⁰⁾:

La riqueza d'este mundo, [...]

[...] es muy mesquina cosa,

ca piérdese tan afna como se pierde la rosa (179a1, b2, c)

pero continúa más prosaicamente:

[...] ¿qué prestan al omne riquezas e grand aver

e los paños preciados e bien comer e bien beber

e aver grandes regnados e emperador seer

que la su carne mesquina así ha de podreçer? (437)

El discurso en Juan Ruiz es más apremiante y completo porque además de decir que "vien la muerte, [...] de sus muchos thesoros [el omne] non puede levar nada" (1534d1, 1535b1, c1), comparecen los herederos deseando la muerte del hombre porque quieren gozar de sus riquezas; amigos e hijos desean enterrar al difunto para apoderarse de su herencia. Es difícil discernir si estas estrofas o algunas de ellas son verdaderamente serias; si así fuera, la visión de Juan Ruiz sobre la naturaleza humana sería profundamente pesimista: las palabras 'hermano', 'hijo', 'amigo' no tendrían ya valor. De aquí que entre los errores más grandes del hombre esté la codicia de riquezas, pues la muerte nos prueba que es erróneo afanarse por ellas.

La teología de la muerte en el *Libro* comienza en el v. 1558d:

tú l'mataste una ora, él, por siempre t'mató

para continuar hasta la c. 1567. Así se introduce una dimensión de la teología dogmática cristiana que no se encuentra en el LDM⁽¹¹⁾. Este último acentúa solamente los aspectos morales o ascéticos. Juan Ruiz ve el tema de la muerte de un modo más amplio. La muerte es la creadora del infierno: el *por* de 'porties fecho el lugar infernal' (1553a), creemos que sea preposición de ablativo de la oración pasiva = 'tú has hecho el lugar infernal'. Podría interpretarse también como 'por causa tuya', en el sentido de que Dios hizo el infierno como castigo,

NOTAS

después de la muerte; pero Dios no aparece aquí mencionado. Parece que la muerte sea la creadora del infierno ya que los hombres no lo temerían si permaneciesen siempre sobre la tierra.

El motivo por el cual el Arcipreste da a la muerte una fuerza más profunda y radical que el infierno se desprende de las estrofas 1556 y ss., que tratan la muerte en su naturaleza teológica; la muerte no teme ni al mismo Dios su Creador, a quien, en cambio, temen los infiernos:

al que temen el cielo e la tierra, ia éste
tú le posiste miedo e tú lo demudeste! (1556c-d)

Juan Ruiz conoce con toda precisión la teología; solamente como persona humana Cristo estaba sujeto a la palidez y la angustia frente a la muerte: "temióte la su carne" (1557b); con su muerte Cristo la destruyó.

Quando Juan Ruiz debe afrontar la muerte lo hace, como es su hábito, en primera persona; todo el apóstrofe está dotado de gran vivacidad, como si tuviera la muerte misma ante sí y asume sus mejores cimas en las estrofas 1544-1550. En tanto el verso a de la c. 1544 indica algo que es característica general del Lba: el virtuosismo lingüístico. Juan Ruiz tiene el gusto del léxico, se regodea con la riqueza de la palabra. Se habla de los instrumentos de la música ára be como de la virtud que tienen las dueñas chicas; en el fondo busca siempre la riqueza de asociaciones, de ideas, de imágenes; bajo este aspecto, se sobreentiende, el modo de tratar el tema de la muerte supera en todas direcciones al De miseria. Volviendo al lugar aludido más arriba, concientemente dice:

iMuerte, por más dezírte a mí coraçón fuerço! (1544a)

Aquí encontramos la fórmula fundamental del Lba: tras de la seriedad moralizante y la ironía destructiva, está la ironía creadora; la parte seria de la muerte, la distancia humorística (ya que el poeta goza todavía de la vida) y, más allá de ambas, la conciencia de estos dos aspectos y de su capacidad de expresarlos (ironía creadora).

Es difícil poder encontrar imágenes poéticas en el De miseria, porque ya el argumento ascético da poco margen a la creatividad; no es de maravillarse pues si las estrofas que se refieren a la muerte son aún más descarnadas y naturalmente macabras. Generalmente el De miseria liquida en pocas palabras el asunto a tratar, mientras el Lba se alarga creando siempre nuevas imágenes. Para ilustrar bastan pocos paralelos: la muerte debe aceptarse naturalmente por ser

tránsito obligado de quien ninguno puede huir:

La qual non pued foír omne, non es oy tan poderado (LDM, 33d)

Non puede foír omne de tí nin se asconder,

la tu venida triste non se puede entender

desque vienes non quieres a omne atender. (Lba, 1523a,cd)

Las consecuencias inmediatas de la muerte sobre el hombre son devastadoras; des carnadamente, el *De miseria* advierte:

Será massa, la su carne, feda, suzia e podrida,

de gujanos que non mueren despedaçada e rofda (16bc)

Aún cuando Juan se hace eco de esta imagen tan cruda diciendo:

Dexas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa (1524a)

enseguida amplía el discurso en seis estrofas (1545-1550); como éste podrían a gregarse otros ejemplos.

Como hemos dicho, las imágenes poéticas son raras en el *De miseria*; en efecto, pocas veces amplía, agregando algo nuevo, el texto latino. En los vv. 59a, cd tenemos un caso de esta relativa creatividad poética: "atal es como foja que del viento es rebatada" (hasta aquí la fuente: *hoc est folium quoda veno rapitur et stipula que a sole siccatur*, DMHC, p. 15) "que la sube en las nubes, d'ella non sabemos nada". Ciertamente la imagen se enriquece señalando que la hoja alzada por el viento desaparece en las nubes sin dejar rastro.

La muerte, esta gran fuerza que arrebatata al hombre la familia y sus bienes, nos permite extraer de su acción una gran advertencia:

que aquél es omne cuerdo que en riquezas non ffa,

mas qu'él miembra de su muerte porque non faga folfa (LDM, 220bc)

Hacer el bien hoy, sin esperar a mañana:

El bien que fer podierdes fazeldo luego, luego:

.....

"el bien te faré cras" palabra es desnuda:

vestidla con la obra ante que muerte acuda (Lba 1531c, 1532bc)

Juan Ruiz repite la doctrina moral de la Iglesia, que Tirso después transforma rá en idea fundamental del *Burlador*: "Tan largo me lo fiáis", y que será el leit-motif del tema de Don Juan.

El *LDM* nos da la imagen de la muerte como liberación de los sufrimientos humanos:

NOTAS

la vida que aquí fazen por muerte la deven dar (222b)
pero sobre todo es el momento en que el alma retorna a su Creador:
¡tú saca fuera mi alma d'este cuerpo pecador! (205b)

Pero para el Arcipreste, tan gozador y amante de la vida, ésta no es un exilio; sus sufrimientos terrenos están ligados al amor; por esto la muerte es solamente implacable y espantosa destrucción:

Enemiga del mundo [...]

de tu memoria amarga non es qui no se espante (1520c1-d)

Juan Ruiz no habría podido aconsejar a sus lectores 'non querades seguir / los deletes de la carne si non queredes morir' (LDM, 195a2-b).

La muerte y la consiguiente corrupción del cuerpo conducen a los hombres, con trágica evidencia, a la conciencia de los propios límites; pero todo esto no termina allí porque de la obsesionante meditación sobre la necesidad irrevocable de la muerte surge el reclamo por lo eterno, por la realidad ultramundana, las que aparecen ahora más esplendorosas en contraste con la miseria humana.

¿Qué enseñanza sobre la muerte podremos extraer de estos poemas?

ca la vida se nos fuye, la muerte se quier llegar; [...]

mejoremos nuestras obras antes que sea venida [...] (LDM 221c,223b)

El único equipaje útil con que debemos presentarnos ante la muerte está constituido por las obras de misericordia, camino para reinar con Cristo:

dírvos de las siete obras que todos deven obrar;

christiano que las obrare [...]

regnará con Christo [...] (LDM 499b, c1, d1)

[...] tomemos armas atales

obras de misericordia e de mucho bien obrar (Lba 1584c2,1585a)

Si para el cristiano es aceptable la muerte del cuerpo, no debe serlo en absoluto la del alma; tanto el anónimo autor como Juan Ruiz están de acuerdo en que el cristiano puede encontrar un aliado sólo en Dios, porque:

Non quiere Dios su muerte [...]

mas quiere que se convierta porque se pueda salvar (LDM 160c1,d)

a Dios me acomiendo, que yo non fallo ál

que m' pueda defender de tu venida mortal (Lba 1567cd)

La muerte es pues entendida como medio de redención, porque, sufriendola por

Cristo, se torna medio de salvación: "todo omne c... que a Dios quiere servir /c... muerte ave de sufrir" (LDM 162c,d2). En el *lba*, en cambio, la muerte es introducida en el contexto de la redención para presentar el momento abismal en que ella no perdonó a Dios mismo (*vid. supra*). Pero quien muere por Cristo, nos recuerda el *De miseria*, tendrá una gran recompensa:

Quantos que por Jesuchristo en este mundo son perecidos
ca resplandeçerán como el sol, en el cielo seran sobidos (169a,c)

Juan Ruiz, después de haberse enfrentado con la muerte de la manera descripta en las estrofas 1544-1550, hace que el lector asista a la escena misma de la muerte. Se trata de un acto impresionista o de aquella escena que describe Ortega en *La deshumanización del arte*⁽¹²⁾, en la cual el pintor representa la es cena alejado sentimentalmente del dolor de los familiares. El poeta nos hace a sistir al punto en el cual el individuo comienza a manifestar su decadencia: "en la cabeça fiere" (1545c). Mientras muere, los ojos se ofuscan, no ojos cua lesquiera, sino "ojos fermosos". El Arcipreste continúa aquí el procedimiento que sigue cuando poetiza el aforismo aristotélico según el cual todos los seres tienen un doble apetito: conservarse como individuo y perpetuar la especie. El poeta muda el aforismo aristotélico en un deseo personal de comer bien y vivir con "fembra plazentera". Para perpetuar la especie valdría cualquier mujer; pa ra Juan Ruiz, sólo la mujer bella entra en el poema y si entra la ruda pastora es como anticlímax, la poesía como subversión. Después que los ojos se han ofus cado, se esfuman las sensaciones de los otros sentidos; la muerte destruye todo lo que es vida y pesca en su red a todo el que nace:

non ha cosa que nasca que tu ret non enlaze (1550d)

En las estrofas leídas hasta el momento no puede decirse que haya nada de cómico, como ha dicho Zahareas⁽¹³⁾. La muerte está presentada de manera realis tica; está diseñada con pinceladas precisas, aún el progresivo cerrarse de los ojos y el oscurecerse de los sentidos tiene valor poético.

Pero a partir de la c. 1568, la aplicación de las prerrogativas de los santos del cielo a una celestina no puede tener otro significado que el humorís tico. En otros pasajes del *lba* se hacen similares aplicaciones cómicas de troz os bíblicos:

Como diz Salamón, e dize la verdat,
que las cosas del mundo todas son vanidat:

todas son passaderas, vanse con la edat,
 salvo amor de Dios, todas son liviandat;
 yo, desdeque ví la dueña partida e mudada,
 dix: "querer do non m' quieren farfa una nada,
 responder do no m' llaman es vanidat provada". (105a-106c)

Igualmente sucede para el pasaje de Aristóteles sobre 'mantenencia e fembra pla zentera', donde Juan Ruiz da un giro cómico a aforismos serios.

De todo lo expuesto hasta aquí, después de haber hablado de la muerte, in vestigando y echando luz sobre todos los aspectos que en ella puede descubrir una fértil imaginación y una rica inteligencia, la aplicación a Trotaconventos sólo podemos explicarla como rasgo humorístico. Entre la seriedad y el humor, lo que resta siempre es la creatividad poética de Juan Ruiz. Sin rigor matemático, el Arcipreste aplica al cadáver de Trotaconventos las características de des cubiertas primero. Ahora yace sola:

Muchos te siguién, biva; muerta, yazes señera (1569a);
 los que la seguían la han abandonado, como los herederos abandonan al padre muerto. Trotaconventos ha sido en el mundo, mártir ('fuste por Dios martiriada' 1570c); esto podría significar algo así como el 'padeviste persecución por justicia' del Lazarillo⁽¹⁴⁾. 'Martiriada' puede indicar que Trotaconventos fue a zotada por sus oficios de rufiana; 'por Dios', puede ser la exclamación que a yuda al juego humorístico.

que más leal trotera nunca fue en memoria (1571b)

Trotera era un nombre peyorativo (*troteras y danzaderas*); difícilmente el Arcipreste puede hablar con seriedad de su salvación; ella se presenta como la here dera ideal de la rufiana:

¡Ay!, mi Trotaconventos, ¡mi leal verdadera! (1569a)

en contraste con los que describiera en las estrofas 1536 y ss., por ella hará oración, hará celebrar y celebrará misa por ella.

El epitafio de Trotaconventos tiene el mismo carácter irónico del prólogo en prosa: por una parte aconseja el buen vivir, y por la otra pide a Dios que le conceda buena amiga a quien ore por ella:

ie sí l' dé Dios amor e plazer de amiga!,
 que por mí, pecador, un paternoster diga (1578bc)

Nuevamente, más allá del dualismo, actúa como elemento unificador la sonrisa

del Arcipreste, poeta que abraza generosamente todas las posibilidades de significado de las palabras. Esta alegre generosidad que todo ve y abraza, constituye una de las características poéticas fundamentales del *lba*; por esto, cuando el Arcipreste está triste, no sabe cantar:

la tristeza me fizo ser rudo trobador (1575b)

El autor del *De miseria* concebía la poesía como un instrumento de la predicación, destinada a la transmisión de contenidos; el verso es para él, el revestimiento por medio del cual la verdad se vuelve atractiva. Juan Ruiz, en cambio, es un poeta: para él la poesía es una búsqueda del significado de la realidad; esta búsqueda se hace en verso porque en los versos irradia sus mejores posibilidades de significado. La generosidad con la que ofrece su libro al lector que "bien trobar sopiere" (1692a) —solamente a este lector le permite agregar alguna cosa al libro o corregirlo, los otros deben leerlo y pasarlo "de mano en mano"—, es una declaración en la cual se dice que el libro no es del autor, si no que el autor y sus futuros receptores-colaboradores lo son del libro. Esta comunicación generosa es, una vez más, una celebración de la vida; por eso Juan Ruiz no sabe cantar con dolor. En él, la poesía de la muerte se transforma en poesía de vida.

POMPILIO TESAURO
Universidad de Nápoles

NOTAS

1 Juan Ruiz, *El libro de buen amor*, ed. Corominas, Madrid, 1967; citamos esta obra con la sigla *Lba*.

2 En *Studi Ispanici*, Pisa, 1984.

3 En 1979 J. K. Walsh adelantaba la hipótesis de una dependencia del *Lba* del *LDM*; la hipótesis se fundaba precisamente sobre pasajes como las propiedades del dinero, los pecados capitales y el lamento por la muerte de Trotaconventos. El obstáculo cronológico puede superarse teniendo en cuenta las evaluaciones sobre la fecha del *LDM* expresadas en nuestra edición. Si tenemos en cuenta la razonada y ceñida propuesta de H. A. Kelly, la fecha probable del *Lba* deberá colocarse en la segunda mitad del Trecentos (cfr. J. K. Walsh, "Juan Ruiz and the 'mester de clerecía': Lost Context and Lost Parody in the *Lba*", *RPh*, 33 (1979-1980), 62-86 y H. A. Kelly, *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Binghamton-New York, 1984).

4 Con la abreviatura *LDM* nos referimos al *Libro de miseria de omnes*, ed. P. Te sauro, Pisa, 1983. Para el indudable didacticismo del *Lba*, cfr. M. R. Lida, *Juan Ruiz. Selección del "Lba" y estudios críticos*, Buenos Aires, 1973 y L. Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, 1955, pp. 103-160.

5 Lotharii cardinalis (Innocentii III), *De miseria humane conditionis*, ed. M. Maccarrone, Lugano, 1955 (= *DMHC*).

6 C. Morón Arroyo, *Sentido y forma de la Celestina*, Madrid, 1974, p. 61.

7 O. E. Green, *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, Madison, 1963, I, pp. 48-53. La lectura de Green tiende a interpretar el prólogo en prosa entero como "sermon joyeux"; actualmente para captar la sustancia de tal prólogo es más convincente referirse a L. Jenaro MacLennan, "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Lba*", *AEM*, 9 (1974-79), 151-186.

8 Aun cuando algunos no están de acuerdo porque consideran la c. 1520 y ss. como invectiva dolorosa similar a los "plantos" (cfr. V. Marmo, *Dalle fonti al le forme. Studi sul "Lba"*, Napoli, 1983, p. 51).

9 D. Alonso, "Pobres y ricos en los libros de "Buen Amor" y de "Miseria de om ne", en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1958, pp. 105-113.

10 El refinado parangón con la rosa que rápidamente se agosta no se encuentra en el *DMBE*, pero es muy común en la Sagrada Escritura (cfr. *Job* XIV, 2; *Isaías* XL, 6; *Juan Ap.* I, 10-11).

11 La dimensión dogmática muestra la irreductibilidad de la cultura poética ruiz ciana a una vuelta tardía de los motivos y de las fórmulas del "mester de clerecía", y muestra también cómo la reelaboración de la tradición didáctica en Ruiz no es sólo reelaboración paródica (siguiendo la tesis de A. Deyermond) o exquisitamente y sólo técnico-artística, aceptando la tesis de Zahareas; la mis ma dimensión está en un cierto modo contra la simplificación que el trabajo de J. K. Walsh ha introducido (Cfr. A. D. Deyermond, "Some Aspects of Parody in the Lba", en '*Libro de Buen Amor*' Studies, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, 1970, pp. 53-78; A. M. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita*, Madrid, 1965; J. K. Walsh, art.cit.).

12 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, III, Madrid, 1947, pp. 361-363.

13 A. N. Zahareas, *op.cit.*, pp. 209-217.

14 *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Barcelona, 1976, p. 10.

COMEDIETA DE PONÇA: EL METODO NEOLACHMANIANO
EN LA PRAXIS DE UNA EXPERIENCIA ECDOTICA

La aparición de la edición crítica de la *Comedieta de Ponça* en la nueva serie Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe pone al alcance de un público más vasto el excepcional trabajo ecdótico de Maxim Kerkhof, publicado originalmente en 1976, que constituyera el punto de partida de una prolífica labor de edición de obras de Santillana⁽¹⁾.

Con esta obra se ha dado la particular circunstancia de que simultánea e independientemente de Kerkhof trabajaron sobre ella las profesoras Carla de Nigris y Emilia Sorvillo, quienes dieron a conocer su labor en un artículo donde reseñaban sus acuerdos y discrepancias con la edición de 1976⁽²⁾. Poco después, Miguel Angel Pérez Priego encaraba la empresa de editar las poesías completas de Santillana y, en un artículo y en el estudio del primer tomo de su edición, aportaba interesantes reflexiones sobre la tradición textual de la obra del Marqués⁽³⁾. De todos estos frutos del trabajo erudito ha sacado provecho Kerkhof en *Comedieta 1987*. Por nuestra parte, consideramos que vale la pena detenerse en los detalles de todo este material a fin de sacar algunas conclusiones sobre la validez operativa de ciertas metodologías o vías de análisis textual. Por ello se nos disculpará cierta prolijidad en la exposición de los datos básicos de esta problemática.

El método neolachmaniano y la tradición textual de la Comedieta

La tradición textual de la *Comedieta* —que abarca 20 mss. conocidos a la fecha según Kerkhof— comparte las características generales de la tradición propia de la poesía cancioneril, lo cual implica un alto grado de probabilidad de

aparición de nuevos testimonios⁽⁴⁾ y la presencia probable en esos cancioneros del fenómeno de la contaminación.

Por estas causas, la tarea de clasificación de los testimonios y de re construcción de un árbol genealógico se presenta especialmente ardua. Para lle varla a cabo, tanto Kerkhof como De Nigris-Sorvillo han optado por atenerse en lo esencial al método neolachmaniano. El editor holandés sostiene que "de todos los procedimientos para clasificar varios representantes de un texto es el más exacto —y el más laborioso— aquel que consiste en el examen intrínseco de las variantes textuales" (*Bías*, p. 28). A la comparación externa —que define como el estudio de los contenidos (cantidad de composiciones en común, ordenamiento o falta de composiciones, estrofas o versos) y la consideración de datos extra-textuales (fecha cierta de factura de los códices)— le asigna un valor limita do, puesto que "nos permite distinguir solamente ciertos grupos y/o puede mos trar que no es posible derivar x de y si: a) y tiene una(s) laguna(s) donde x ofrece el texto completo, b) el texto de y tiene otra ordenación, y c) y es un manuscrito más reciente que x" (*Bías*, p. 28), pero no nos permite "determinar cuáles son las relaciones precisas entre los distintos grupos de códices, y den tro de los grupos, entre los representantes de cada uno de ellos" (*Bías*, p. 29). Desde luego que la *collatio* interna propuesta se entiende de textos y no de cf dices, lo cual se explica por las características de los testimonios (cancione ros).

El método en la práctica: el trabajo de Kerkhof

Un primer examen del repertorio de variantes permitió a Kerkhof distin guir tres agrupaciones de códices:

- 1) SA8, MN8, MN31.
- 2) SA1, SA10, HH1.
- 3) PN4, PN8, PN12, PN10, RC1.

De este tercer grupo, mediante el cotejo del contenido de los mss. pudo discri minar dos sub-grupos: PN4,PN8,PN12 y PN10,RC1. De allí en más se valió del exa men de las variantes para determinar las filiaciones en el interior de cada gru po. Las conclusiones principales pueden resumirse del siguiente modo:

a) la existencia de errores separativos en todos los testimonios demostraba que ningún ms. dentro de cada grupo era copia directa de otro;

b) mediante lecturas comunes (la mayoría variantes indiferentes y un reducido número de errores conjuntivos) se establecía la afinidad de algunos mss. en el interior de cada grupo: así, MN8 y MN31 en el primer grupo, SA1 y SA10 en el segundo y PN4 y PN8 en el tercero;

c) finalmente, "tanto las lecturas separativas y aberrantes que agrupan [PN4, PN8, PN12, PN10, RC1], como las que reúnen [SA8, MN8, MN31], imposibilitan el paso de un grupo al otro. De ahí que derivamos cada grupo de una fuente distinta; son los hipoarquetipos α y β " (*Comedieta* 1976, p. 92).

Hasta aquí llega la parte más segura de su examen, a partir de este punto el fenómeno de la contaminación torna cada vez más hipotéticas las propuestas de Kerkhof:

a) el grupo SA1, SA10, HH1 tiene parentesco con β a través de la tradición de MN31 y también con α a través del sub-grupo PN10, RC1;

b) PM1 parece ser un código producido por contaminación de SA10 y HH1, pero a la vez revela parentesco con PN12;

c) MN6 es copia en su primera mitad de $\beta + SA1, SA10, HH1$ y en la segunda de α a través de PN10, RC1;

d) NH2 parece estar emparentado con MN6 y haber recibido influencia de α y tal vez de SA1, SA10, HH1;

e) MH1 tiene parentesco con dos tradiciones: MN6 y $\beta + SA1, SA10, HH1$.

Todo esto se resume en un *stemma* de configuración muy particular (*Comedieta* 1976, p. 134) del cual Kerkhof comenta:

El cincuenta por ciento del *stemma* tiene un carácter hipotético. Las partes que hemos podido determinar con relativa facilidad son los grupos [SA8, MN8, MN31] y [PN4, PN8, PN12, PN10, RC1]. Bastante oscuro es el lugar que ocupa el grupo [SA1, SA10, HH1]. En lo concerniente a los códigos [MH1, MN6, NH2 y PM1] se trata de madejas difíciles de desentrañar. (*Comedieta* 1976, p. 135).

Paralelamente a esta tarea de *examinatio variantium*, el estudio codicológico permitió a Kerkhof valorar la calidad del testimonio SA8 (Ms. Bibl. Univ. de Salamanca 2655) y de los códigos afines a la rama β . Ya en "Algunas notas" llamó la atención sobre la importancia de este código, de factura muy cuidada, destacando que "en cada uno de los márgenes del ricamente adornado folio 5, donde empieza el 'Prohemio e Carta' se encuentra dibujado un angelito sosteniendo todos los cuatro el mote del Marqués de Santillana 'Dios e Vos'" ("Algunas no

tas", p. 136). Rescatando atinadas observaciones de Amador de los Ríos, concluye que hay buenos motivos para pensar que es el Cancionero que Santillana mandó recopilar para su sobrino Gómez Manrique. En *Defunción* agregará que los datos llevan a suponer que: 1) la copia se verificó bajo la supervisión del autor, 2) es una copia de un autógrafo, 3) es una copia de un ms. original preparada bajo la dirección del poeta (*Defunción*, p. 14 y n. 5). A su vez MN8 (Ms. BNM 3677), emparentado con SA8, es el cancionero más completo de las obras del Marqués. Sobre esta base Kerkhof privilegiará la rama β como la mejor representante del arquetipo, tanto para la *Comedieta* como para el resto de las obras posteriormente editadas.

El método en la práctica: el trabajo de De Nigris-Sorvillo

Por su parte, De Nigris-Sorvillo llevan a cabo una aplicación del método neolachmaniano que es, en cierta medida, más rigurosa que la de Kerkhof (en lo esencial, por su atención a la calidad de las variantes: apoyan sus conclusiones en errores conjuntivos y no sólo en variantes conjuntivas, sean lecturas correctas o variantes indiferentes). En principio, las autoras puntualizan que la lista de variantes sobre las que Kerkhof apoya el parentesco de los testimonios de la rama β frente a todos los demás sirve también para probar el parentesco de estos últimos frente a β (argumento reconocido por Kerkhof en *Comedieta 1987*) lo cual les permite reagrupar a todos estos mss. en una sola familia encabezada por el códice hipotético ψ .

Luego intentan reducir al mínimo las perturbaciones de la contaminación:

- a) aunque el grupo SA1, SA10, HH1 está contaminado por β , pertenece esencialmente a la otra familia, según lo anteriormente dicho;
- b) mientras Kerkhof consideraba a los cancioneros sueltos variadamente contaminados por α y β (y también por el grupo SA1, SA10, HH1, a su vez contaminado), las autoras excluyen toda posibilidad de contaminación de MN6 y MH1 con β y postulan nuevos subarquetipos: γ , autógrafo de MH1 + SA1, SA10, HH1 y ϕ , responsable de las lecciones conjuntivas de MN6 + α ; subarquetipos que dependen a su vez de ψ ;
- c) PM1, equidistante según Kerkhof de α y SA1, SA10, pertenece a α y recibe alguna contaminación de SA1.

El *sistema* resultante reduce la incidencia de la contaminación y muestra

una mayor precisión en cuanto a su dirección y su fuente:

- SA8 con respecto al antígrafo de SA1-SA10.
- MN31 con respecto al antígrafo de SA1-SA10-HH1.
- SA1 como punto de irradiación hacia la sub-familia α y NH2.

Finalmente, el *stemma* nos muestra cada familia (β y ψ) como independientes, pues según las autoras "abbiamo scarse prove dell'esistenza di un archetipo da collocare a monte di tutta la tradizione: solo in due punti tutti i codici attestano una lezione che sembra errata (*pirgo* a 114 e *santo gulia* a 413), ma in ambedue i casi il testo è oscuro e non permette un giudizio sicuro" (art.cit., p. 121). A esto se agrega, como conclusión de la *examinatio*, la consideración de algunas lecturas equipolentes entre β y ψ como "variantes de autor":

Le varianti non sono tanto numerose né sono sistematizzabili, in modo tale da poter pensare che i codici a nostra disposizione rappresentino due diverse redazioni dell'autore; possiamo, però, proporre l'ipotesi che i codici di ψ riportino una serie di varianti d'autore. Se teniamo presente che [SA8] è stato trascritto nel 1454 mentre l'altro gruppo di codici è un po' più tardo (CRC13 risale agli anni 1462-65, [PN4,PN8,PN12] sono stati trascritti tra il '60 e il '70, [MN6] è posteriore al '69), l'ipotesi ci sembra non inverosimile. (art.cit., p. 121).

El modo de transmisión de las obras de Santillana (aportes de la historia del texto)

Abordaremos ahora esta problemática desde otra perspectiva, siguiendo la línea de razonamiento expuesta por Pérez Priego, quien parte de observaciones de Rafael Lapesa⁽⁵⁾ y demuestra de manera suficientemente documentada la actitud reflexiva del Marqués con respecto a su propia poesía.

En efecto, se sabe que el Marqués en varias ocasiones se preocupó por recopilar su obra y efectuar una tarea de selección y corrección. De esas ocasiones se pueden documentar al menos tres:

- 1) Recopilación enviada a Doña Violante de Prades h. 1443-1444 que contenía la *Comedieta*, los *Proverbios* y un grupo de *Sonetos* precedidos de una carta en prosa. Pérez Priego señala que "esta compilación enviada a doña Violante no ha llegado directamente hasta nosotros, pero con toda probabilidad fue vertida, desde alguna copia que desconocemos, a los cancioneros [MN6,PN12,PN4 y PN8], donde aparecen aquellos mismos poemas formando agrupación uniforme e incluso, en los dos primeros, también la *Carta en prosa*" (*op.cit.*, p. 4);
- 2) Recopilación de "dezires e cançiones" enviado al condestable don Pedro de

Portugal entre 1445 y 1449 precedida de un *Prohemio e Carta*, de la que no nos ha llegado ningún testimonio.

3) *Cancionero* completo de su obra obsequiado a su sobrino Gómez Manrique. Del análisis de los poemas en los que Gómez Manrique solicita el *cancionero* y Santillana acepta enviárselo, Pérez Priego concluye que

don Álvaro hubo de tomarse la tarea de conjuntar todos sus escritos en una suerte de obra total y definitiva, en la que da por buenos casi todos los textos que hoy conocemos, pero de la que deja fuera otros muchos dispersos en *cancioneros* ajenos, al tiempo que somete una buena parte de los admitidos a una atenta labor de corrección y enmienda. Hemos de pensar que de todo ello surgiría un definitivo *cancionero* de autor, elaborado en su propio escritorio y dispuesto por él mismo, de donde proceden la cuidada copia que envía a Gómez Manrique y que se nos ha conservado en el *cancionero* [SA8], todavía supervisada por él y con toda probabilidad ultimada en 1456, así como, a través de otra copia interpuesta que incluiría aún poemas posteriores a esa fecha, el *cancionero* [MN8], copiado ya en el siglo XVI y que es seguramente el que poseyó Argote de Molina.
(*op.cit.*, pp. 6-7) (6)

De manera que esta actitud del Marqués explica la existencia de "variantes de autor" y permite postular la versión documentada por SA8 y MN8 como la definitiva. El modo de circulación de la poesía *cancioneril* explica, además, el hecho de que la versión definitiva apenas salga de los *cancioneros* de escritor mientras que la versión primitiva resulte la más divulgada y se conserve hoy en mayor cantidad de testimonios.

El método bajo análisis: Los stemmata de Kerkhof y De Nigris-Sorvillo

Observando el *stemma* de Kerkhof, lo primero que comprobamos es que su parte segura coincide, paradójicamente, con los resultados de la *collatio* externa —vía relegada en importancia por el editor según vimos más arriba—, mientras que allí donde sólo se aplicó la *collatio* interna el resultado ha sido altamente hipotético aunque metodológicamente irreprochable. Desde luego que en esos casos la *collatio* externa no habría podido aportar mejor solución, pero en última instancia, el obstáculo de la contaminación ha dejado ambos caminos en igualdad de condiciones frente al objetivo declarado de determinar "relaciones precisas entre los distintos grupos de códices"⁽⁷⁾.

En cuanto al *stemma* De Nigris-Sorvillo, sabido es que siempre habrá una distancia entre la organización de una tradición que refleja un *stemma* y la realidad histórica de la transmisión textual⁽⁸⁾, pero creemos que en este caso esa

distancia se vuelve mayor de lo habitual, si enfrentamos la naturaleza bibliográfica de los cancioneros (esencialmente proteicos y contaminados⁽⁹⁾) con la configuración de un cuadro estemático en el que abundan las filiaciones seguras y escasean las líneas punteadas⁽¹⁰⁾.

Si ahora proyectamos los datos aportados por la historia del texto sobre estos *stemmata*, queda claro que debe descartarse la postulación de un único arquetipo para toda la tradición textual. Estamos en presencia de dos arquetipos que responden a una versión primera y una versión definitiva de la *Comedieta*.

Habíamos visto que De Nigris-Sorvillo llegaban a la misma conclusión valiéndose del examen intrínseco de las lecturas exclusivas de α frente a ψ . Pero al no combinar ese camino con el de la historia del texto su hallazgo se convierte en una verdad a medias que desemboca, por implicaciones encadenadas, en un completo error.

En efecto, para De Nigris-Sorvillo la versión definitiva es la representada por ψ . Del razonamiento que las lleva a postular exactamente lo contrario de lo que la historia del texto demuestra, extraemos dos argumentos principales:

- 1) los mss. RC1, PM4, PN8, PN12 y MN6 (producidos entre 1460 y 1470), principales representantes de ψ , son posteriores a SA8;
- 2) las variantes propias de ψ representan un mejoramiento del texto o un agregado de un elemento docto.

El primer argumento revela una confusión entre texto y manuscrito difícil de explicar en quienes ponen de manifiesto un innegable dominio del instrumento teórico: la fecha de la copia nada garantiza sobre la fecha de la versión; en este caso la casi simultaneidad en la producción de copia y versión que se da en SA8 lo pone muy por encima del otro grupo de testimonios, en los cuales la fecha de copia se aleja entre 16 y 26 años de la fecha de la versión (h. 1444). El segundo argumento revela una flagrante intromisión de la subjetividad crítica en un trabajo regido por una metodología que busca un máximo de objetividad en sus resultados. Pues, ¿para quién representan las variantes de ψ un *mejoramiento*? Difícilmente para el poeta. No podemos valorar sino con *nuestro* criterio y por ello debemos recordar, al menos, que versión mejorada no es sinónimo de versión definitiva⁽¹¹⁾.

Kerckhof, en "El Ms. 80", desechó en un principio la hipótesis de los dos arquetipos y la de las "variantes de autor" tal como De Nigris-Sorvillo las for-

mularon, al estar debilitadas por las conclusiones erróneas mencionadas. Finalmente, en *Comedieta 1987* las aceptó, puntualizando los errores y manteniendo alguna reserva: "siempre cabe en lo posible que un copista también introdujese algunos cambios en el texto" (*Comedieta 1987*, p. 72)⁽¹²⁾.

En cuanto al tema de las contaminaciones, reflejadas en mayor o menor medida por ambos *stemmata*, debería tenerse en cuenta el dato que aporta el *Prohemio e carta* sobre el modo como el Marqués lleva a cabo su recopilación ("de unas e otras partes e por los libros e cancioneros agenos fize buscar e escribir por orden"). Esto nos habla de una circulación de los textos de tal naturaleza que debe de haber sido circunstancia habitual contar con más de un testimonio de cada obra a la hora de recopilar un cancionero. Si pensamos en la confección del Cancionero para Gómez Manrique, habría que replantearse la dirección y la naturaleza de las contaminaciones entre las ramas α y γ .

El método bajo análisis: la constitutio textus

Si hay un momento en el que la validez de todo el trabajo de *collatio* y constitución de un *stemma* se pone a prueba, éste es el de la *constitutio textus*. En el caso de De Nigris-Sorvillo, su propuesta, apoyada sobre premisas falsas, resulta inevitablemente errónea a pesar de una metodología rigurosa y coherentemente aplicada: "per la ricostruzione del testo critico bisogna dare la preferenza alle lezioni di ψ ", sostienen las autoras, "sia quando esse appaiono chiaramente migliorare il testo, sia quando sembrano equivalenti a quelle di β . Solo nei casi di errore in ψ è opportuno ricorrere alla lezione di β " (art.cit. p. 126).

Se han recorrido ya con suficiente detenimiento las razones que señalan a β (y dentro de esta rama a SA8) como el mejor testimonio para reconstruir el texto de la *Comedieta*. A esta conclusión llega Kerkhof con la ayuda complementaria del examen codicológico (en *Comedieta 1976*) y posteriormente con la atención de otros datos extra-textuales.

Ahora bien, comprobado el valor de SA8, la solución más viable parecería ser la reproducción del ms. mejor —según los dictados de la escuela de Bédier— con corrección de errores muy evidentes apoyándose en la tradición textual. Tal ha sido, por ejemplo, el camino adoptado por Pérez Priego en su edición de las poesías completas. Pero Kerkhof desecha esta posibilidad y en su lugar opta

NOTAS

por lo que denomina un punto medio entre el método de Bédier y el neolachmaniano (Comedieta 1976, p. 151, n.2): reconstrucción de las dos ramas α y β y elección de la lectura de SA8 en caso de equipolencia, de duda o de variantes de nombres propios. En Comedieta 1987 declara que SA8 es su texto base y sólo se aparta de él en caso de error y cuando la mitad de β (MN8, MN31 y ML3) concuerda con α , caso en el que toma la lección de MN8. En suma, su decisión tiene el mérito de conjugar más de un método⁽¹³⁾.

Reflexiones finales

Hemos tenido ocasión de ver cómo De Nigris-Sorvillo completan y en algún caso corrigen los elencos de variantes aducidos por Kerkhof, quien a su vez puntualiza algunos errores y discrepancias de lectura en las tablas de las autoras, y todo ello coadyuvando a una mayor rigurosidad metodológica y una insuperable excelencia expositiva; sin embargo, los hechos demuestran que por sí solo este cuidadoso análisis interno no garantiza los resultados. Además, las discrepancias en la evaluación de las lecturas (qué es error y qué es variante indiferente en uno y otro trabajo) terminan colocando en el centro mismo del método neolachmaniano —modelo de objetividad— al criterio personal, en la medida en que el error común es el argumento primordial del análisis que propone.

En suma, una cuestión intrínseca (el criterio de evaluación) y una cuestión extrínseca (la relación/combinación de varios métodos), relevadas de una experiencia ecdótica excepcionalmente rica, constituyen la conclusión fundamental de nuestro examen: para salir airosos de la penosa tarea de editar textos de tradición problemática es imprescindible seguir —como finalmente lo hace Kerkhof— una vieja regla de oro: no *el* método sino *los* métodos, a lo que debe unirse la sabia aplicación del único instrumento crítico indesechable: el *iudicium*.⁽¹⁴⁾

LEONARDO FUNES

SECRET

NOTAS

1 Las ediciones y estudios resultantes de esa labor son, hasta la fecha, los siguientes:

- D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *La Comedieta de Ponça*, edición crítica, introducción y notas de Maxim P. A. M. Kerkhof, Groningen, 1976 (= *Comedieta 1976*).
- *Defusion de don Enrique de Villena, señor docto e de excelente ingenio* de D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, introducción, edición y notas de Maxim P. A. M. Kerkhof, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1977 (= *Defusion*).
- Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Blas contra Fortuna*, edición crítica, introducción y notas por Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Real Academia Española, 1983 (Anejos del BRAE, 39) (= *Blas*).
- *Los Sonetos 'Al Itálico Modo'* de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, edición crítica, introducción y notas de Maxim P. A. M. Kerkhof y Dirk Tuin, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985 (= *Sonetos*).
- "La Pregunta de Nobles del Marqués de Santillana. Edición crítica", *El Crota Lón*, 1 (1984), 331-357 (= *Pregunta*).
- Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*, edición crítica de Maxim P. A. Kerkhof, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Clásicos Castellanos, 4) (= *Comedieta 1987*).
- "Algunas notas acerca de los manuscritos 2.655 y 1.865 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca", *Neophilologus*, 57 (1973), 135-144 (= "Algunas notas").
- "Anotaciones bibliográficas a los textos del Cancionero 1865 (X⁶) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *RAEW*, 77:2 (1974), 601-618 (= "Anotaciones bibliográficas").
- "Algunas observaciones sobre la edición de Manuel Durán de las *Serranillas, Cantares y Desires y Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana (Clásicos Castalia N^o 64, Madrid, 1975)", *Neophilologus*, 61 (1977), 86-105 (= "Algunas observaciones").
- "El Ms. 80 de la Biblioteca Pública de Toledo y el Ms. 1967 de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, dos códices poco conocidos", *RAEW*, 82:1 (1979), 17-58 (= "El Ms. 80").

Aunque nuestra nota se concentra en la problemática específica de la *Comedieta*,

se traerán a colación los demás trabajos cuando fuere pertinente dado que en conjunto responden a un único modo de editar.

2 "Note sulla tradizione manoscritta della *Comedieta de Ponça*", *Medioevo Romano*, 5 (1978), 100-128.

3 "Composiciones inéditas del Marqués de Santillana", *Anuario de estudios filológicos* 3 (1980), 129-140 y Marqués de Santillana, *Poesías Completas I*, edición, estudio y notas de M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1983.

4 Kerkhof ha realizado un relevamiento de *fontes criticae* lo más exhaustivo posible, reflejado tanto en la descripción de mss. que incluye en cada edición como en algunos artículos ("Algunas notas", "Anotaciones bibliográficas", "El Ms. 80"). El grueso de esta tarea está publicado, lógicamente, en *Comedieta 1976*, su primera edición, donde a lo largo de 60 páginas se describen 15 mss. con sumo detalle (reproducción de un folio de cada ms., descripción externa, filigranas, índice completo en el caso de los cancioneros particulares, noticias sobre los lugares donde se guardaron). La *Comedieta* ofrece un buen ejemplo de lo altamente relativa que es la exhaustividad en el campo de la poesía cancioneril, puesto que la reciente edición incluye la descripción de cinco nuevos códices que el editor desconocía en 1976. De estos 20 códices, seis son cancioneros particulares de Santillana (utilizo las siglas establecidas por Brian Dutton en su *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982):

- ML3 : Ms. Lázaro Galdiano 657, h. 1540.
- MN8 : Ms. BNM 3677, fines s. XV-princ. s. XVI.
- SA8 : Ms. Bibl. Univ. Salamanca 2655, h. 1456.
- TP1 : Ms. Bibl. Pública de Toledo 80, h. 1470.
- YB2 : Ms. Beinecke Rare Books Library, Yale, 489, h. 1565.
- B01 : Ms. Boston Public Library, QD.16, s. XIX (Kerkhof ha demostrado que es copia de YB2).

Del resto podemos distinguir un grupo de cancioneros muy conocidos:

- HH1 : Ms. Houghton Library, Harvard, Span 97, h. 1485 (*Cancionero de Oñate-Castañeda*).
- MH1 : Ms. RAH S-9-2, h. 1454 (*Cancionero de Gallardo o San Román*).
- NH2 : Ms. HSA B-2280, h. 1480 (*Cancionero de Vindel*).
- RC1 : Ms. Bibl. Casanatense, Roma, 1098, h. 1456 (*Cancionero de Roma*).
- MN6 : Ms. BNM 2882, h. 1469 (*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*).

De los demás, destaca un grupo de códices de letra del XV conservados en la Biblioteca Nacional de París, que están emparentados: PN4 (Ms. BNParís 226), PN8 (Ms. BNParís 230), PN10 (Ms. BNParís 233), PN12 (Ms. BNParís 313). Completan el inventario los siguientes:

- BC3 : Ms. Bibl. de Catalunya, Barcelona, 1967, h. 1480.
- MN31: Ms. BNM 10445, s. XV (en el cual la única obra poética incluida es la *Comedieta*).
- PM1 : Ms. Bibl. San Martino delle Scale, Palermo, II-B-11, h. 1470.
- SA1 : Ms. Bibl. Univ. de Salamanca 1865, posterior a 1474-76.
- SA10: Ms. Bibl. Univ. de Salamanca 2763, princ. s. XVI.

5 En su estudio *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, p. 281.

6 En su artículo citado, Pérez Priego, al dar noticia del ms. YB2, postula una cuarta recopilación dirigida a don Pedro de Mendoza, señor de Almazán y sobrino del poeta, de la cual nos habrían llegado dos copias, una moderna y completa (YB2) y otra más antigua y con alguna alteración en el orden de los textos (TP1) (art.cit., p. 135, n. 22 bis).

7 Utilizamos la denominación *collatio* externa según la definición y el uso que de ella expone Germán Orduna en sus trabajos "La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*", *Incipit* II (1982) 3-53 (esp. pp. 3-4 y 42-45) y "La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para completar la *recensio*", *Incipit* IV (1984), 17-34 (esp. pp. 27-31). Asimismo, llamamos *collatio* interna a lo que Orduna denomina *collatio variantium lectionum* en dichos trabajos con el mismo significado. Teniendo en cuenta las distinciones establecidas por Alberto Blecuca en su *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983, pp. 33-34), nuestra *collatio* abarcaría los pasos b) *collatio codicum* y c) *examinatio* y *selectio* de la *recensio*.

8 Cf. Martin L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique* (Stuttgart, B. G. Teubner, 1973), p. 35 y Paul Maas, *Crítica del Texto*, trad. di Nello Martinelli (Firenze, Felice Le Monnier, 1975³), p. 9, parágrafo 8i. Si bien estos autores se refieren a textos clásicos, consideramos el juicio aplicable al ámbito medieval.

9 Véase al respecto Joaquín González Cuenca, "Márgenes del rigor en los inventarios del material poético cancioneril", *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 779-780.

10 Kerkhof aceptará en *Comedieta 1987* muchas de las propuestas de De Nigris-Sorvillo en cuanto al *stemma*, pero ya en 1979 había señalado que "en relación con M81 y M86 me parece su lugar en el estema más complicado de lo que las autoridades creen" ("El Ms. 80", p. 41).

11 Al respecto, Pérez Priego ya señala que "estas 'variantes de autor' que ofrece la obra santillanesca responden a motivaciones muy diversas y no implican necesariamente una mayor perfección de la versión última y corregida" (*op.cit.* p. 9).

12 Kerkhof ha reflexionado sobre este tema en un artículo ("Sobre la transmisión textual de algunas obras del marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor", *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*) aún en prensa, razón por la cual lamentamos no poder tenerlo en cuenta en estas líneas.

13 La variedad de criterios de edición empleados en sus trabajos posteriores es una prueba de esta amplitud metodológica que tiene su guía, indudablemente, en la adecuación entre método y material textual. De esta manera, para la *Defunción* elige editar SA8 corrigiendo sólo errores evidentes; para la *Pregunta*, sigue con mayor rigor el método neolachmaniano; en cuanto al *Blas* y los *Sonetos* sigue un criterio muy parecido al de la *Comedieta*, tomando como base SA8 y seleccionando las lecturas según su mayor ocurrencia en el *stemma* (un criterio que podríamos llamar estadístico pero guiado por una evaluación de la aceptabilidad de la lección). Estas últimas ediciones presentan, como novedad, el único aspecto polémico del trabajo específicamente editorial: en caso de equipolencia entre las dos ramas principales del *stemma*, Kerkhof edita ambas lecturas entre barras. El editor aduce, por un lado, que su criterio "tiene la ventaja de reflejar las dudas de la tradición manuscrita" (*Pregunta*, p. 344), lo cual no resulta especialmente convincente (véanse las objeciones de M. Ciceri en *Rassegna Iberistica*, 22, 1985, pp. 53-54), y por otro lado, que si estamos en presencia de variantes de autor de las cuales la última estaría representada por SA8, la reproducción exclusiva de este ms. haría desaparecer la primera versión en la maraña del aparato crítico, lo cual es más atendible, pero en este caso tal vez hubiera sido mejor solución la que el mismo Kerkhof sugería en "El Ms. 80", p. 43: editar la versión primitiva al margen del texto a la altura del verso en que se produce la variante.

Incipit, VII (1987)

14 Agradezco al Dr. Germán Orduna la incitación a reunir mis observaciones en el presente trabajo.

UN CONFESIONAL CASTELLANO EN SUS DOS FUENTES MANUSCRITAS

Paz y Meliá proyectó a finales del siglo pasado reordenar parte de los fondos antiguos de la Biblioteca Nacional de Madrid que pertenecieron originalmente a dos grandes figuras del siglo XV, el Marqués de Santillana y el Conde de Haro. Si bien su proyecto inicial no se pudo concretar, nos legó una interesante y útil descripción de la biblioteca de este último, hecha sobre la base del inventario que se hizo de ella el 27 de mayo de 1553⁽¹⁾.

No es el caso discutir aquí una labor tan bien realizada como la de Paz y Meliá⁽²⁾. Importa señalar solamente que entre los volúmenes contenidos en el primer capítulo del inventario, "De los libros de la Sagrada Escritura y eclesiásticos", se encuentra uno sin título que Paz y Meliá intituló *Las confesiones y muchos ejemplos*. Además realizó una descripción del manuscrito, caracterizándolo de la siguiente manera: "Es un tratado de confesión seguido de ejemplos milagrosos"⁽³⁾.

Revisando su "Biblioteca..." y atraída nuestra curiosidad por un título tan llamativo, hemos encontrado que este pequeño manuscrito guarda en sí una obra de gran valor literario. El tratado combina armoniosamente doctrina y literatura, presentando al final de una sintética exposición sobre la confesión una antología de *exempla*.

La confesión era, entre los temas de interés para el clero español de los siglos XIII y XIV, uno de los más candentes. La reforma del clero promovida por el IV Concilio de Letrán (1215) incluía la difusión y arraigo de la confesión auricular entre los puntos fundamentales de su programa. Los concilios celebrados en España insistían una y otra vez en el tema sin obtener demasiado éxito, debido principalmente a los problemas planteados por la gran incultura

del clero hispano y el escaso celo pastoral de muchos obispos⁽⁴⁾. De todos modos, la gradual evolución de la espiritualidad hacia el intimismo y la importancia creciente que el tema adquiere para muchos laicos a lo largo de la Baja Edad Media⁽⁵⁾, hará que proliferen también en la península todo tipo de textos de devoción en romance. Y, entre ellos, los manuales para bien confesar o confesarse, de los que nuestro tratadito constituye una buena muestra. Se pretende con él colaborar en la formación práctica de los fieles incorporando a su texto —además del clásico prontuario para el examen de conciencia— una colección de ejempla tendientes a demostrar la necesidad de la confesión y, en muchos casos, la necesidad de permanecer fiel a las normas impuestas por la religión crisiana para salvarse.

Primer testimonio: manuscrito "B"

[*Las confesiones y muchos ejemplos*] 60 hojas + 3 de guardas al principio y 2 al final (éstas, producto de una restauración moderna). Numeración original del iii al lx; faltan los ff. i, ii, vi y viii⁽⁶⁾. El texto acaba en el f. lxx; siguen 5 hojas en blanco; papel; medidas 170 x 130 mm.; caja de escritura de 95 x 70 mm.; escrito a plana entera con letra redonda (semigótica) de códices del siglo XV; capitales, calderones y epígrafes en rojo; encuadernación moderna en piel (Grimaud). Tras el f. lx (+ 1) se inserta [*La orden de la vida cristiana*]⁽⁷⁾, cuadernillo de 10 hojas, numeradas modernamente sólo del f. 1 al 9; papel; medidas 140 x 10 mm.; letra cortesana del siglo XV, en negro.

1. *Incipit*, f. iii: "el bien & el mal que le auia de venir..."
Explicit, f. lxx: "la memoria delos justos sera con alabança & el nombre delos pecadores pesçera".
2. Al dorso del f. | lx (+ 1) |, nota en letra del s. XVII: "Libro de Confesiones". De igual mano, en 1r: "Este libro es de Confesiones y es para poder confesarse bien & c^a". *Incipit*, f. 2r: "ihūs // fijo como espiritualmente se segund dios...". *Explicit*, f. 9r: "La dibinal providencia".

Madrid. Biblioteca Nacional, signatura Ms. 9535 (*olim*. Bb. 161). Pertenece a la Biblioteca del Conde de Haro.

El orden de los contenidos del tratado es el siguiente: ff. iii a xii. discurre sobre *los mandamientos*, ff. xii a xxiii sobre *los pecados mortales*, ff. xxiii a xxxi trata sobre *los sentidos corporales y las obras espirituales*.

NOTAS

Ya aquí (f. xxviii v a xxxv y xxxv a xxxix) se han intercalado dos *enxienplos*. A partir del f. xxxix y hasta el final del manuscrito se agregan 36 *enxienplos*.

Lagunas: tipos y contenido

Hay dos tipos de lagunas. Unas están causadas por los cuatro folios que faltan al manuscrito. Los folios i y ii contendrían una pequeña introducción y parte del *primer mandamiento*; los folios vi y viii podrían contener el *quinto* y *sexto mandamiento*. Las otras obedecen a espacios en blanco que ha dejado el copista con intención de completarlos más tarde, como ocurre en los ff. xxxvii xliia, lxv, lxviii, lv.

En el caso de los folios que faltan se trata de un deterioro físico de nuestro códice ajeno al acto de la copia. En el segundo caso, el de los espacios dejados en blanco, podría indicarnos que la copia que utilizó como base el copista de H era defectuosa y que, ante los deterioros de ésta, optó por dejar los espacios en blanco.

Capitales

Las capitales no aparecen de forma constante a lo largo de todo el códice. Cada uno de *Los mandamientos* y de *Los pecados mortales* se inicia con una capital ornamentada. A partir del *sexto pecado mortal* (f. xxv) ya no vuelven a aparecer, siendo los comienzos de apartados y títulos indicados sólo por los calderones.

Calderones, mayúsculas y signos de puntuación

El manuscrito está pautado por signos que ayudan a su lectura. Los calderones indican pausas fuertes:

¶ Dize + san gregorio la verdade/ ra caridat es amar al proximo endios/ & al enemigo por dios Item el apos/ tol + quien dize... (f. xlviix)

Las mayúsculas tienen también un uso demarcativo, pautando el texto con ayuda de otro signo. Por lo general están precedidas por los calderones; cuando ello no ocurre, se antepone un signo de puntuación (para nosotros "+"). Los nombres, naturalmente, se escriben con minúscula.

En este pecado ay / tres rramos + el primero es tristeza & negligencia de bien obrar & de / bien fazer + Esto es quando el omne non / se puede vengar dela persona que quiere... (f. xviii)

Los pequeños puntos que el copista utiliza para pautar el texto tienen el valor de diversos signos de puntuación modernos. Así, por ejemplo:

¶E como es/ to dixiese + por justo juyzio de dios / fue piado del entendimiento + & tor/ no asy como bestia + & andaua por / los montes comiendo feno (f. xxxix)

Resultaría en transcripción moderna:

E como es-to dixiese, por justo juyzio de Dios fue piado del entendimiento. E tor-no asy como bestia, e andaua por los montes comiendo feno.

En ocasiones se los utiliza para destacar elementos siguiendo una técnica propia de la escritura para predicación y deben, por tanto, suprimirse al transcribir⁽⁸⁾:

... + pues dios es fecho / homilde + El diablo + non fizo otro pe/ cado + saluo quese en soberueççio + ... (f. xxxix)

..., pues Dios es fecho homilde. El diablo non fizo otro pecado, saluo que -se en-soberueççio.

En consecuencia, notamos que el copista se valió de ciertos elementos de marcativos—calderones, mayúsculas, signos— para pautar su texto; por lo tanto, será necesario que los tomemos en cuenta al realizar la edición crítica que proyectamos publicar en un futuro próximo.

Segundo testimonio: manuscrito "p"⁽⁹⁾

Nuestro texto coincide parcialmente con otro, coetáneo, conservado en un códice misceláneo que agrupa diversas obras de devoción en castellano. Las características del manuscrito son las siguientes:

[*Colección de textos piadosos*]. 5 hojas + VIII h. + 1 h. (en blanco) + 440 ff. + 4 h.; pergamino (las primeras y últimas hojas de cada cuadernillo) y papel; medidas 200 x 135 mm.; caja de escritura 115 x 80 mm.; escrito a plana entera con letra redonda (semigótica) de códices del s. XV, de mano del escribano real Pero Ferrás? (cf. f. 440v), con posterioridad al 5 de febrero de 1456 (cf. f. 415v); capitales, calderones y epígrafes, generalmente en rojo; encuadernación en pergamino, s. XVIII. Las hojas I a VIII, que contienen un índice de las obras del tomo, son de mano tal vez contemporánea de la encuadernación.

1. Frey Bernal Oliver: *Espertamiento de la voluntad a Dios*. Inc. f. 1r: "Jhesus// Aqui comiença el libro ... Expl. f. 112r: "...acabado es este libro. Amen".
2. *Dichos e contemplaciones de Sanct Bernardo*. Inc. f. 112r: "Omne sin ventura..." Expl. f. 130r: "Pues benedicto quien bien biue & bien acaba".
3. San Ambrosio: *De conflictu uiciorum. E machina uirtutum*. Inc. f. 130r: "Incipit prohemiu ". Expl. f. 145v: "E ansi ninguno deue desesperar".
4. *Tractado como es figurada la ymagen de la penitencia*. Inc. f. 145v: "La ymagen..." Expl. f. 159r: "... nin el panar de la miel".
5. *Enxiemplos muy provechosos*. Inc. f. 159r: "Onde deves saber que confession y penitencia..." Expl. f. 168r: "...nin a buen acabamiento".
6. *De los bienes que se siguen de la Remenbrança dela muerte*. Inc. f. 168r: "La Remenbrança..." Expl. f. 172r: "Mas como son pocos los que te quie ren seguir".
7. Sin título. Inc. f. 172r: "Pone sanct Remigio..." Expl. f. 173r: "¿faze todo quanto faze".
8. *Capitulo de las quinze sennales que seran antes del juyzio final*. Inc. f. 173r: "Sanct geronimo Recuenta que..." Expl. f. 174v: "de aqueste de zeno libro".
9. *Un miraglo que fizo sanct andres librando a un su amigo del arte del diablo*. Inc. f. 174v: "Era un obispo..." Expl. f. 178r: "¿fazerle mayor honra".
10. *De como aprouecha la confession a aquellos + que non enbargante se confiessan non an entencion de emendar su vida + E partirse delos peccados*. Inc. 178r: "Dize sanct gregorio..." Expl. f. 208v: "...partiosse della el demonio".
11. *Del loor de la confession + E de seys virtudes que della nos vienen*. Inc. 209r: "Cerca la confession..." Expl. f. 213r: "...que a los angeles non seruiesse".
12. *De viij° escaleras para ssobir al cielo*. Inc. f. 213r: "Pues es nesçessario..." Expl. f. 216r: "... si se puede aun".
13. *Tractado de confession para conffessar asseglares*. Inc. f. 216r: "Muchas confessiones..." Expl. f. 257r: "... la penitencia que le fue puesta".
14. *De las usuras*. Inc. f. 257r: "Deuemos saber..." Expl. f. 259r: "... sin iusta nesçessidat".

15. *Nota una constitucion + la qual fue fecha en el concilio de costancia en el tiempo del + papa + martin.* Inc. f. 259r: "In supra para evitar..." Expl. f. 261v: "...coactionem".
16. *Algunas cosas contra la luxuria.* Inc. f. 261v: "Ignocencio en el libro..." Expl. f. 268r: "A.M.E.N."
17. *Oraciones del muy preciosissimo cuerpo de nuestro sennor ihesu christo.* Inc. f. 268r: "Somme pontifex..." Expl. f. 282r: "in saecula saeculorum. Amen".
18. *Tractado del precioso sacramento del sennor.* Inc. f. 282r: "Venit hermanos..." Expl. f. 323v: "E de tan dulces plazerres".
19. *Reuelacion & conseio delos angeles para pensar enel sennor + & en la passion.* Inc. f. 323v: "Ordenada & prudente..." Expl. f. 372v: "... se puede enbriagar qual quier perssona".
20. *Algunos miraglos que nuestro sennor fizo por nuestro padre sancto antonio.* Inc. f. 372v: "Predicando el glorioso sanct antonio..." Expl. f. 388v: "... Deus beati antonii".
21. *Iste sunt oraciones.* Inc. f. 388v: "Iste sunt oraciones..." Expl. f. 395v: "& caetera".
22. [Vida de la Virgen]. Inc. f. 395v: "Dize sanct geronimo..." Expl. f. 401v: "...las buenas obras & c^a".
23. [Ritual y computo eclesidstico]. Inc. f. 401v: "El iueues..." Expl. f. 416v: "... non ha mas de + xcc^l + dias".
24. [Documento, 5-II-1456]. Inc. f. 416v: "In Christo..." Expl. f. 417v: "...Millessimo + ccc^o + 1^o + vi^o".
25. [Sobre el Juicio Final]. Inc. f. 417v: "O anima ruegote..." Expl. f. 419r: "... de los bien auenturados".
26. Sin titulo. Inc. f. 419v: "Deus uenerunt gentes..." Expl. f. 421v: "Gratias Referamus P + Dnm + N^m + J + X^m".
27. [Exhortacion a la obediencia regular y monastica]. Inc. f. 421v: "Ensenna & amonestamos..." Expl. f. 432r: "... Amen: & c^a".
28. [Misa votiva de la Virgen]. Inc. f. 432r: "Salue sancta..." Expl. f. 436v: "Deo gratias".
29. [Algunas oraciones a la Virgen y S. Cristóbal]. Inc. f. 436v: "Ruegote sennora..." Expl. f. 439v: "... gaudio + Amen".
30. *Tres verdades para estar en gracia de Dios.* Inc. f. 439v: "Qualquier

perssona..." Expl. f. 440v: "Aue merçed de nos".

Colofón f. 440v: "Este libro escriuio pero ferrandes vezino de la villa de fuent Pudia escriuano de nuestro sennor el Rey et ce^a + // Quiescrip ssit escribat sempet cum domino bibat in paradiso + Amen et ce^a : // + O mater dey + memento mey+ ora pro me fiat animam meam + // Iste liber est iohannis roderici + mastaran + rectoris de muzientes".

Madrid. Biblioteca Nacional, signatura Ms. 8744 (olim. X.251). Vid. Manuel de Castro, OFM: *Manuscritos franciscanos de la BNM* (Valencia: MEC, 1973), pp. 384-385, donde se da descripción parcial (ff. 324-387 y 416-417).

Este segundo manuscrito coincide con el nuestro en los ff. 178r a 208v, con variantes mínimas⁽¹⁰⁾. El orden de los "enxienplos" no varía, y en cuanto a su número, F añade un "enxienplo" que transcribimos a continuación como muestra, a la vez, del cuidado que el copista del manuscrito puso al puntuar el texto, trabajo que lo hace directamente accesible para el lector de hoy y que permite su edición con máximo de respeto a las normas propugnadas sobre el particular desde hace años por Jean Roudil⁽¹¹⁾.

Guay de aquel que lleua en su coraçon & conçiença a. do-quier que va/ a. los sus acusadores + Conuiene a.sa-/ |208v|ber a.sus peccados + por-que con sigo lie-/ua a.los sus matadores + E bien auen-/turado es aquel que lleua con sigo/ a.do-quier que va a.los sus defendedo-/res + Conuiene a.ssaber a.las bue nas / obras que defenderan por testimo-/nio la buena conçiença:.

+ Aconteçio en portogal que conpo-/niendose al espeio por vanidad fue to mada del enemigo + E como le con-/iurassen muchos frayres non le podi-/eron echar + E preguntado por que era / esto +Respondio que por-que non eran / de tal virtud + saluo vno que moraua / en esse conuento + El qual me vençio / ten tantole yo de luxuria + E como / este fuese llamado + por su mandamj/ento & confuraçion partiose della el de-/monjo:.

HUGO O. BIZZARRI

SECRET

CARLOS SAINZ DE LA MAZA

Universidad Complutense de Madrid

NOTAS

- 1 A. Paz y Meliá, "Biblioteca fundada por el Conde de Haro en 1455 (?)", *RAEW* I (3a. época) (1897), pp. 18 y ss. Ahora nueva descripción de la biblioteca y del manuscrito en Jeremy N. H. Lawrance, "Nueva luz sobre la Biblioteca del Conde de Haro: Inventario de 1455", *El Crotalón*, 1 (1984), 1073-1111; nuestro ms. en p. 1090. *Vid.* también la reseña de H. Bizzarri en *Incipit* V (1985), pp. 173-180 y las objeciones allí expuestas al trabajo de Lawrance.
- 2 Julián de San Pelayo consideraba que no todos los libros de esa biblioteca de Medina de Pomar pertenecieron al Conde de Haro, aunque nunca especificó a cuáles se refería. Cf. "La Biblioteca del buen conde de Haro. Carta abierta al señor Don A. Paz y Meliá", *RAEW*, 8 (3a. época) (1903), 182-93 y 9 (1903), 124-39.
- 3 Paz y Meliá, p. 161.
- 4 Sobre el particular es indispensable la consulta de la obra de Peter Linehan, *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975, y de la bibliografía allí citada.
- 5 *Vid.* André Vauchez, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XIII)*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 128.
- 6 Según Paz y Meliá los folios i y ii, vi y vii (?).
- 7 Título propuesto por Paz y Meliá, p. 160.
- 8 Tanto los sermones como los tratados exegéticos se valían de medios didácticos para hacer más accesible su doctrina. La cuidada estructura de los sermones orientada a este fin (*Vid.* Etienne Gilson, "Michel Menot et la technique du sermon médiéval", en *Les Idées et Les Lettres*, Paris, 1932, pp. 93-154) encontraba en los textos dedicados a la lectura apoyo en estos signos, con los cuales se resaltaban elementos claves del discurso.
- 9 Debemos el conocimiento de este códice a la generosa amistad del prof. Angel Gómez Moreno (Universidad de Valladolid).
- 10 Es interesante hacer notar que el primer "enxiemplo" (B f. xxviii v, F f. 178 r) aparece igualmente citado en F f. 165 u "del sobrino del obispo &ca."; dato significativo respecto del uso de los *exempla* en este tipo de obras.
- 11 *Vid.* por ej., su "Edition de texte, analyse textuelle et ponctuation (Brèves réflexions sur les écrits en prose)", *CLM*, 3 (1978), 269-299.

DOCUMENTOS

ROMANCE DE LA VUELTA DEL MARIDO: DOS VERSIONES RECOGIDAS
EN RESISTENCIA (PROV. DE CHACO - ARGENTINA)

Mis rastreos de literatura sefardí en el nordeste argentino me permitieron obtener entre los años 1983 y 1987, entre otros textos, dos versiones del *Romance de la vuelta del marido* no pertenecientes a la tradición judeoespañola. Ampliamente difundido tanto en la tradición sefardí como en la hispánica peninsular y americana, es conocido en América como *Romance de la Catalina*, en tanto que Samuel Armistead, al clasificar el romancero judeoespañol en el *Archivo Menéndez Pidal*, lo identifica como *La vuelta del marido (El romancero judeoespañol en el archivo Menéndez Pidal*, Madrid, 1978, II, 319-330). Aunque, como me ha manifestado verbalmente en agosto de 1987 el profesor Dov Noy, Director del Centro de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Hebrea de Jerusalem, desprovisto de su correspondiente melodía, el texto de una canción es como un cuerpo sin alma, pido disculpas porque en esta oportunidad en que he recibido las versiones en forma manuscrita y no oral, debo atender necesariamente sólo al texto.

A raíz de la lectura de mi publicación de textos literarios sefardíes recogidos en las ciudades de Resistencia y Corrientes (*Vestigios de la tradición literaria sefardí en las ciudades de Resistencia y Corrientes*, Resistencia, 1982) una colega del Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Nordeste, se acercó para comentarme que uno

de los textos que yo transcribía le traía recuerdos de su infancia en La Quiaca (provincia de Jujuy, norte de la República Argentina), porque su madre cantaba una canción muy similar al romance que yo había titulado, guiándome por el primer verso, *Dígame buen caballero* (*Vestigios*, cit., p. 18). Precisó que esto se remontaba a las décadas del treinta al cincuenta. Trató de recordar el texto de la canción y me proporcionó una versión manuscrita trunca y titulada que ofrezco a continuación:

Romance de La Catalina

Estaba la Catalina
sentadita al pie laurel,
peinándose sus cabellos,
viendo el agua correr.
De repente pasó un soldadito
liso y bueno de ver
- Deténgase soldadito
que una pregunta le haré:
si a mi marido habéis visto
en la guerra alguna vez.
- No lo sé, señora mfa,
dadme alguna seña dél.
- Mi marido es gentilhombre,
gentilhombre y muy cortés,
monta un potro americano
más ligero que uno inglés
y en el arzón de la silla
lleva las armas del rey.
- Ese hombre que decís
hará ya que murió un mes
y manda en el testamento
que conmigo vos caséis.
- No permita Dios del cielo
ni mi madre Santa Inés,
que hembra de mi linaje
se case de una vez.

De las tres hijas que tengo
la primera casaré,
la segunda será monja,
la tercera guardaré.
- Calla ya, señora mía,
mira, mira con atención...

Informante: María Luisa Acuña (octubre, 1983)

Durante el primer cuatrimestre del ciclo académico 1987, pedí a mis alumnos de Literatura Española I en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, que transcribieran aquellas canciones que recordaban de su infancia y que consignaran, además de sus datos personales, las circunstancias del aprendizaje de cada composición (cuándo y dónde la habían aprendido; de quién; etc.). Una estudiante me proporcionó la versión del *Romance de la vuelta del marido* con el título *La Catalina* que reproduzco a continuación. Aclaró que la había aprendido cuando tenía aproximadamente cuatro años, en su ciudad natal de Mercedes, en la provincia de Corrientes (litoral de la República Argentina); se la escuchaba cantar a la abuela de una compañera de juegos. Dos niños la representaban mientras los restantes la entonaban formándoles ronda y llevando el ritmo con las palmas:

La Catalina

Estaba la Catalina
sentada junto a un laurel
mirando la frescura
de las aguas al caer.
En eso pasó un soldado
y lo hizo detener:
- Deténgase usted, soldado,
que una pregunta yo le haré:
¿Usted ha visto a mi marido
en la guerra alguna vez?

- Yo no he visto a su marido,
ni siquiera sé quién es.
- Mi marido es alto, rubio
y buen mozo como usted
y en la punta de la espada
lleva escrito San Andrés.
- Por los datos que me ha dado
su marido muerto fue
y me ha dejado dicho
que me case con usted.
- ¡Eso sí que no lo hago!
¡Eso sí que no lo haré!
Siete años he esperado
y otros siete esperaré.
A mis dos hijos varones
a la patria entregaré
y a mis dos hijas mujeres
conmigo las llevaré.
- Calla, calla, Catalina,
calla, calla de una vez,
que estás hablando con tu marido
que no has podido reconocer.

Informante: Lucía Muñoz, 22 años (mayo, 1987)

VILMA HAYDEE AROVICH DE BOGADO
Universidad Nacional del Nordeste

RESEÑAS

Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli bis 2. November 1986. Heiligegeistkirche Heidelberg. Herausgegeben von Elmar Mittler in Zusammenarbeit mit Walter Berschin, Jürgen Miethke, Gottfried Seebass, Vera Trost, Wilfried Werner. Heidelberg, Edition Braus Heidelberg, 1986, 2 Bände (Textband, Bildband).

Con motivo de las celebraciones de los primeros seiscientos años de su fundación, la Universidad de Heidelberg puso todo su empeño en festejarlo lo grandando que del 8 de julio al 2 de noviembre estuviesen nuevamente en su antigua casa los volúmenes de la *Bibliotheca Palatina* que, como es sabido, desde 1623 pasaron a enriquecer los fondos de la *Bibliotheca Vaticana*. Transcurrido ese breve lapso en que la Universidad volvió a mostrar lo que fue el brillo de su antigua biblioteca, nos quedan hoy como fruto dos lujosos volúmenes que consti tuyen el catálogo de dicha exposición y, en consecuencia, de la biblioteca. Del segundo volumen —dedicado a ilustraciones— no tenemos más que admirar la alta calidad artística de sus reproducciones y facsímiles. Nos detendremos en la re visión del primero —Textband—, con cuya lectura se asoma el lector a la histo ria y descripción de tan importante colección de libros, que en el siglo XVII fue llamada *Mutter aller Bibliotheken*.

El catálogo no se organiza por signaturas o autores como común mente ocu rre, sino en apartados que nos marcan la historia de la biblioteca y en los cu ales se aprecia mejor su paulatino crecimiento. La descripción de cada ejemplar va precedida por explicaciones que informan sobre la procedencia, datación y marco histórico indispensable para que el lector comprenda su importancia. En la revisión de este catálogo, nos limitaremos a un rápido rastreo de unos pocos volúmenes, con los cuales se podrá apreciar el espíritu que presidió la consti tución de la biblioteca.

La primera sección (*A Bibliotheca Palatina. Gründung und Entwicklung*) presenta importantes documentos sobre la fundación de la biblioteca. Entre ellos, el propio documento de la fundación firmado por Ludwig III en 1421 (A 2.1) y un documento del 18 de diciembre de 1435 (A 2.2), en el cual Ludwig III lega to dos los libros de la Heiliggeistkirche a la Universidad y que incluye una lista de títulos pertenecientes a la antigua biblioteca, constituida por 162 volúme nes, de los cuales 89 eran de teología, 7 de derecho canónico, 6 de derecho le gal, 55 de medicina y 6 de astronomía.

El apartado B refleja las preferencias intelectuales de la Universidad de aquella época, en la cual tuvo importancia la enseñanza del *trivium* y el *quadri* *trivium*. De este apartado son dignos de mencionar: *Disputationem der Artisten-* *fabultät Heidelberg* (Cod. Pal. Lat. 376 => B 2.2, año 1443-1445): contiene 45 cuestiones, no ordenadas temáticamente, que entre enero de 1443 y agosto de 1445 fueron expuestas por los Maestros de la Facultad. *Etymologien des Isidor* (Cod. Pal. Lat. 282 => B 1.2, francés, 2a. mitad s. XIII) perteneció a la colección del gran bibliófilo alemán Ulrich Fugger. Se trata de un códice elaborado en Francia, con las particularidades de los *scriptoria* parisinos de finales del s. XIII. Ha sido escrito por varias manos en cuidada caligrafía gótica y con nume ros iniciales ornamentadas. *Byzantinische Sammelhandschrift zur Mathematik und Musiktheorie: Ptolomaïos un Euklid in griechischen Originaltext* (Cod. Pal. Gr. 95 => B 3.5, bizantino, ss. XIII-XIV) contiene la conocida teoría ptolomai ca sobre la música. Este códice es de gran importancia para las ediciones actua les, pues como I. Düring estableció, fue copiado de un manuscrito conservado (Marcianus Gr. app. cl. VI 10). *Die Komödien des Terenz* (Cod. Pal. Lat. 1620 => B 12.3, alemán?, 1ra. mitad s. XII) transmite tres comedias, *Andria*, *Eunuchus* y *Heauton Timorumenos* (esta última incompleta) con ricas glosas interlineadas y marginales. Este manuscrito ha cobrado gran importancia desde que B.M. Allen e valuó en 1963 su trascendencia en la transmisión textual de las obras de Teren cio.

Un lugar de suma importancia guardan en la biblioteca los mss. griegos. Entre ellos, *Sammelhandschrift griechischer Tragiker* (Cod. Pal. Lat. 287 => G 3.1.1, Tesalónica?, hacia 1340) que conserva cuatro tragedias de Sófocles, tres de Esquilo y trece de Eurípides, siendo de valor único para la transmisión tex tual de éste último. *Griechisch-lateinisches lexicon* (Cod. Pal. Gr. 194 => B 13 .6) se distingue de los de su género por la admisión en su corpus de muchas pa

RESEÑAS

labras del dialecto homérico, lo cual lo hizo objeto de interés de los humanistas italianos. Es de gran importancia no sólo para el conocimiento de la lengua homérica sino también para el estudio de la raíz de los verbos irregulares. Según una noticia escrita en la primera hoja, el manuscrito procede de la posesión del gran humanista italiano Giannozzo Manetti, dato de interés, pues teniendo en cuenta que murió en 1459 atestigua ser anterior al lexicón griego-latino más antiguo, nos referimos al de Johannes Crastonus, aparecido en Milán en 1478 o poco antes. A pesar de esto, el texto muestra contacto con el Crastonus-Lexicon. Como impreso notable, mencionaremos la *Anthologia Graeca* en la edición de Aldus Manitius de 1521 (B 13.4.1).

Entre los mss. bizantinos, el más famoso es la *Anthologia Palatina* (Cod. Pal. Lat. Heid. 23 y BNParis, Ms. Gr. Suppl. 384 => H.5.3, Constantinopla?, s. X) en dos volúmenes, uno actualmente en Heidelberg, el otro en París. Aquí se han vuelto a reunir los dos volúmenes por primera vez desde 1816.

Otra sección de la *Bibliotheca* la constituyen los mss. hebreos, obtenidos con la expulsión de Heidelberg de los judíos, en 1391. Llegaron, en su mayor parte, en el s. XVI cuando los humanistas se interesaron por la lengua hebrea. En 1935 Umberto Cassuto estudió estos mss. y determinó que 175 procedían de la Biblioteca de Fugger, 75 de la de Ottheinrich y 87 eran de origen diverso. El más digno de mención es *Rabbinischer Kommentar zu Genesis* (*Berischit Rabba*) (Cod. Vat. Ebr. 30 => B 14.4, egipcio, s. X u XI). Pertenece a las antiguas exégesis de los Misdras, de lengua parecida a la de los talmuds palestinos. Escrito en amorreo (dialecto del hebreo), que en parte se habló en Judea. Este manuscrito es una importante fuente para el estudio del arameo de Galilea, pues se pueden encontrar en él palabras y formas de vocablos que hasta ahora nos eran desconocidas o se consideraban perdidas. El manuscrito ha sido copiado por tres manos, de las cuales la segunda usó una fuente diferente a las manos primera y tercera; no obstante, y a pesar de sus defectos, se lo considera más importante que el manuscrito Vat. Ebr. 60.

Los manuscritos orientales entraron en 1553, cuando Guillaume Postel debió separarse de una colección de códices que había obtenido, cediéndolos a Ottheinrich. Con su ingreso comienzan los estudios arábigos en Alemania. Llega así, entre otros, el primer ms. etiópico, aunque de procedencia desconocida (*Aethiopischer Psalter*, Cod. Vat. Etiop. 27 => B 15.10).

Debido a la importancia no sólo del tema sino también de los volúmenes, merecen en el catálogo un apartado especial aquellos referentes a la Reforma (*Reformation und Konfessionalismus*). Destacamos un comentario de Lutero en forma de epístola a los romanos, en una copia de la biblioteca de Ulrich Fugger (*Luthers Römerbriefvorlesung*, Cod. Pal. Lat. 1826 => D 1.1); *Die Römerbriefvorlesung* de Johannes Brenz (Cod. Pal. Lat. 1835 => D 1.2, año 1538), importante predicador de la Reforma que predicó no al pueblo sino a los académicos, y una copia manuscrita autógrafa de Philippus Melancthon, *Vorlesung über die Psalmen* (Cod. Pal. Lat. 1829 => D 1.3, año 1547-8).

Ocupa un lugar fundamental del catálogo la *Schlossbibliothek*, fundada por Ludwig III y enriquecida hasta épocas de Ottheinrich. Se encuentra en esta sección uno de los primeros volúmenes que adquirió la biblioteca, los *Disticha Catonis* (Cod. Pal. Lat. 1712 => E 1.1, París, hacia 1400). Otro volumen, *Stundebuch* (Cod. Pal. Lat. 537 => E 3.2, francés?, 2a. mitad s. XIV), contiene gran cantidad de miniaturas que ilustran sobre todo la Pasión y la Vida de María. La más importante tal vez sea la del folio 101v, que recrea la huida a Egipto. Entre los antiguos manuscritos están el famoso códice conocido como *Vergilius Palatinus* o Códice Virgilio de la abadía de Lorsch, escrito en Italia h. 500 (Cod. Pal. Lat. 1631 => C 2.1), el *Lorscher Evangeliar*, elaborado en el scriptorium carolingio de Aquisgrán h. 810, el *Comentario al Génesis* de Alcuino, copiado en Maguncia, 1ra. mitad s. IX, la *Historia Romana* de Eutropio continuada por Paulo Diacono y el *De re militari* de Vegetio, ms. de Benevento, h. 970-1025.

Si bien ya hemos hecho referencia al bibliófilo germano Ulrich Fugger (1526-1584), su importante colección de libros, hoy en la Palatina, merece una sección especial del catálogo. Su biblioteca estaba constituida por una variedad de textos de teología, astronomía, medicina y literatura. De todos sus volúmenes sólo haremos referencia a *Kinderbibel in fünf Sprachen* (Stamp. Pal. V 1008 (int. 1) => F 6.2.1, año 1566). Se trata de un catecismo para niños en cinco lenguas. Contiene un *Alphabetum Slavicum*, el catecismo en cinco lenguas (eslavo, croata, alemán, latín e italiano), la regla de la vida cristiana, *Antithesis* entre Maestros evangelistas y papistas en seis artículos, y una oración para la Iglesia en lengua eslava. Hay que destacar que del catecismo en cinco lenguas sólo hay dos ejemplares más en el mundo, uno en la British Library y otro en la Stadtbibliothek Ulm.

RESEÑAS

En 1534 Franz I mandó una delegación a Constantinopla entre cuyos integrantes se encontraba Guillaume Postel, quien, atraído profundamente por el mundo oriental, aprendió árabe y escribió a su vuelta una *grammatica arabica*. En sus viajes recogió gran cantidad de mss. que engrosaron los fondos de la *Bibliotheca Palatina*. Estos volúmenes forman la sección titulada *Blütezeit der Bibliothek*. Aquí encontramos un *Syrisches neues Testament (Pschitta)* (Cod. Vat. Syr. 16 => G 1.3, Mossul, s. XIII), incompleto, copiado por un nestoriano en el s. XIII en la comarca de Mossul. Este códice, que se supone copia reciente, es muy conocido porque sirvió de texto base a la edición del *Nuevo Testamento Pschitta* impreso por Immanuel Tremellius, en Ginebra, año de 1569 y del cual también se expuso un ejemplar (G 1.4).

Otra sección titulada *Scriptorium* la conforman los mss. procedentes del scriptorium de Frankenthal, lo cual permite que se recree la actividad de estos talleres medievales. Un buen ejemplo es *Worms-Frankenthaler-Bibel* (London, British Library, Ms. Harley 2803 => S 1.1, año 1148). Contiene Pentateuco, Libro de Josué, Jueces, Samuel, Reyes, Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel y los doce profetas, todos con una introducción. Manuscrito escrito fundamentalmente en *littera textualis formata*, a excepción de los títulos escritos en *littera glossarius*, una variedad de la *textualis*. Posee, además, gran cantidad de iluminaciones que han sido coloreadas por siete coloristas. Esta Biblia, que es el volumen más antiguo que se cuenta de ese scriptorium, no llegó a Heidelberg con los demás mss. que se poseen de la biblioteca de Frankenthal.

Un lugar especial en nuestra consideración merece el *Palimpsest* (Cod. Pal. Lat. 24 => C 2.2, italiano, s. V o VI), verdadera joya de la colección. Se trata de una miscelánea de textos latinos, aunque incluye un tratado griego sobre medicina. Este palimpsesto se encontraba en una biblioteca italiana en el siglo VIII; luego, ss. IX a XVI, estuvo en el scriptorium de Lorsch hasta la disolución de la abadía en 1556 por Ottheinrich, año en que ingresó a la biblioteca de Heidelberg. Por su importancia en la cultura cortesana de la Edad Media destacamos el primitivo ms. de la obra recopilada por el emperador Federico II, *De arte venandi cum avibus*. En pergamino, ricamente ilustrado (Cod. Pal. Lat. 1071 => C 1.2, h. 1258-1266).

Como se puede ver en este rápido espigueo de la *Bibliotheca Palatina*, cada uno de sus títulos merece mención, pues esta biblioteca no sólo importa por

la cantidad de volúmenes que la forman, sino también por su diversidad y, en algunos casos, por la posición de privilegio que guardan en la transmisión de esos textos. El catálogo, más allá del valor que tuvo la exposición con motivo del jubileo de la Universidad, refleja con precisión la grandeza de la antigua biblioteca de Heidelberg, transformándose en un útil instrumento para su conocimiento.

Vicenta Cortés Alonso, *La Escritura y lo Escrito: Paleografía y Diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1986, 207 pp. (con 13 láminas + 31 documentos).

Esta obra refleja desde su título una nueva forma de enfocar el tema, en la cual se han invertido los órdenes habituales en que se desarrollan estos tipos de tratados, relegando los aspectos paleográficos a un plano ya no protagónico sino auxiliar. Vicenta Cortés fusiona aquí tres disciplinas: *Paleografía*, *Diplomática* y *Archivística*, con ayuda de las cuales intentará estudiar los documentos no como unidades cerradas en sí mismas sino unidos a la actividad que los originó. En el título también se evidencia la íntima trabazón existente entre la *escritura* y lo *escrito*, la forma de escribir y lo que se escribe. La autora sostiene que en un escrito "el contenido es en realidad lo sustancial y queda determinado no sólo por la grafía, sino también por el autor del escrito, por su función y actividad, e incluso por la abundancia o escasez de documentos semejantes o contemporáneos" (p. 1). De manera que este libro nos propone enfrentar la lectura de los documentos no ya como reflejo de escrituras antiguas cuyo *ductus* nos es hoy desconocido, sino más bien como el producto de la actividad de una época que los ha moldeado y que gravita sobre la forma y el contenido del documento.

La materia del libro es abordada desde diversos puntos de vista, pues la autora sostiene que para poder leer letras antiguas es conveniente conocer todos los pormenores de la escritura que difieran de la nuestra. Se propone con esto lograr una lectura correcta y una transcripción más adecuada de los documentos. Así, los primeros dos temas de su libro los dedica a dar noticias de los instrumentos utilizados en la escritura de aquellos siglos por una parte

y a la enseñanza de la escritura por la otra. Los temas 3 y 4 están dedicados al estudio propiamente dicho de las graffias y signos utilizados en la escritura. Sin embargo, no hace una descripción detallada de ellos —indica que en tal sentido se cuenta con el *Album...* de Millares Carlo— prefiriendo abordar el tema desde otros ángulos: la evolución histórica de la escritura y la lengua. En el primer aspecto enunciado la autora presta especial atención a la escritura administrativa y privada sobre las cuales no se encuentran demasiados estudios, detallando el proceso de deformación al cual se vieron sometidas. En el segundo aspecto, advierte sobre la influencia ejercida por la lengua sobre los distintos tipos de letras utilizados en los documentos hispanoamericanos. Se deja en claro que la escritura es vehículo de una lengua y que ésta moldea también a la escritura, correspondiendo a diferente tipo de lengua, diferente tipo de letra, de manera que la escritura y lo escrito no funcionan como un arte aislado, sino que dependen de muchas circunstancias externas; por eso es necesario estudiar el ambiente cultural que los rodeó, la influencia italiana proveniente de los manuales y la influencia de las lenguas aborígenes.

En los temas 5 y 6 se considera a los autores de los documentos como personas que encuentran en esta actividad su sustento. Nos introduce así en la materia que se tratará en los temas 7 a 13, estudio de la administración y su funcionamiento como una forma de enfrentar la *génesis documental*. Desarrolla así toda la actividad que originaba el documento y su influencia sobre éste. El estudio de la *génesis documental* le posibilita ensayar una *tipología documental*, que por la diversidad de documentos existentes y su mutabilidad en el uso, hasta hoy había sido relegada.

Finalmente, toca un grave problema con el que se topa todo aquel que requiere los servicios de los archivos. Estos se organizaron de acuerdo a normas castellanas, ordenadas por Felipe II en 1588. Pero actualmente existen archivos que reordenaron sus fondos, en ocasiones de manera tan particular que dificulta su consulta. En este sentido, nos informa que actualmente los planes nacionales de mejora de los *Sistemas Nacionales de Archivo* trabajan ateniéndose a las técnicas y principios que se recomiendan en la archivística de nuestros días, lo cual evita que la reorganización haga perder al documento todo nexo con su origen o grupo. Basándose en un programa propuesto en el Congreso Internacional de 1984, indica direcciones para su solución. Ante la necesidad de poner año tras año miles de documentos al servicio de los investigadores, subraya

que la labor archivística consiste más que en la edición de fuentes en la de hacer accesibles los archivos redactando instrumentos en los que se incluyan pocos datos. Esta propuesta la ejemplifica con la anotación de los 31 facsímiles documentales que la obra presenta, colocando elementos mínimos para su reconocimiento: data crónica, data tónica, tipo de documento y causa, archivo al que pertenece, localización en un texto. Completa el estudio de los documentos con un comentario en el que confluyen los aspectos paleográficos y diplomáticos.

La obra contiene además *Apéndices* que incluyen esquemas de los puntos tratados y trece láminas de modelos de letras tomadas de los manuales de Juan de Iciar, Casanova y de Baltasar Ordóñez de Villaquirán que le evitan tener que utilizar las siempre peligrosas reproducciones manuales.

La autora, según propia confesión, no pretende agotar el tema, pero sí establecer un método de trabajo que sea continuado luego indefinidamente leyendo, transcribiendo y analizando documentos coetáneos a los dados (p. 1). Es de esperar que este mensaje encuentre fecundos receptores en beneficio de la organización y servicio de nuestros valiosos fondos documentales, evitándose la anarquía en el *reordenamiento* de los fondos antiguos y avanzando en el estudio de nuevos documentos.

HUGO OSCAR BIZZARRI

RESEÑAS

Joaquín González Cuenca, *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, Salamanca -León, Ediciones Universidad de Salamanca (*Acta Salmanticensia: Filosofía y Letras*, 139), 1983, 2 tomos, 414 y 455 pp.

La reproducción, en tapas, de una miniatura que representa a San Isidoro, es una agradable invitación para el medievalista y para el estudioso de la literatura castellana, a adentrarse en estos dos densos volúmenes que, según el editor nos dice, son el fruto de "una laboriosidad proletaria" en la que se ha "tenido que intentar un trabajo de computadora, pero sin computadora" (p.11); tal hecho otorga a esta obra mayor valor, a la vez que hace lamentar que la grandiosidad de la empresa humana haya tenido que prescindir de un instrumento que, cuando se aplican criterios convenientes, resulta tan eficaz.

El primer apartado de la Introducción, dedicado a la "materialidad del código", es un verdadero modelo: descripción detallada del ms., fruto de un conocimiento directo y de un estudio atento del mismo, a tal punto detallada que se describen los trazos y variantes de cada letra, aunque el código pertenece a una sola mano, y se representan también las capitales usadas (p.18 ss.). Echamos de menos tan sólo la explicitación de si el *codex descriptus* Menéndez Pelayo 41, del s. XIX, es exactamente igual al manejado (Escr. b-I-13, "código único"), o si ofrece diferencias que puedan deberse al influjo de otro testimonio perdido.

Tras un comentario de los problemas presentados por las abreviaturas y de las resoluciones tomadas (vale la pena destacar la coincidencia de las razones aducidas en nota 16 para defender la transcripción del tironiano como *e*, con las que hemos dado a propósito del código B de la traducción de las *Sententiae* -cf. *Incipit V*, 1985, p. 88), González Cuenca expone su excelente rastreo de la historia del ms., comenta las publicaciones parciales del texto previas a esta edición, detalla el contenido del código y el estudio aproximativo a la fuente latina de la traducción (del que presenta datos que corresponden principalmente a la *collatio externa* pero no datos textuales "que sería prolijo exponer aquí", p. 33); luego propone razones que expliquen la desorganización del manuscrito trunco y una hipótesis sobre la autoría de la traducción; hace una presentación del "Registro de voces" al que nos referiremos más adelante, y de la cuestión de si esta obra es una "traducción, retundición o copia". Acerca de esto último enumera los argumentos que apoyan la hipótesis de una redacción primera

en tiempos de Alfonso X, de la que la versión conservada sería una reelaboración del s. XV; creemos que el argumento más débil es el de que "es muy frecuente la aplicación de esa técnica tan alfonsí que consiste en emplear cultismos acompañados de su definición o emparejados con un sinónimo más conocido de hechura romance", pues si a esas duplicaciones se les puede atribuir un origen alfonsí, es cierto que las usan prácticamente todos los traductores (véanse los estudios sobre romancesamientos bíblicos llevados a cabo por M. Morreale, la edición de las *Décadas de Tito Livio* de Ayala, la del *Libro de Fiameta* o la de las *Sententiae* de próxima aparición).

En cuanto a los criterios de edición, González Cuenca busca "que el texto resulte claro y legible, con tal que quede clara la fidelidad que suele ser la más traicionada" (p. 52); para ello moderniza de modo general la ortografía, aunque, creemos, no con total coherencia, pues diferencia el uso de *u/v* y de *i/j*, pero no el de *m/n* ante bilabial; simplifica las iniciales *mm-* y *ss-*, pero no las internas *-ss-*; mantiene la duplicación *-mm-* pero no *-nn-*, si bien el principio de abreviatura (el signo de nasalización desplazado sobre la vocal siguiente) es el mismo en ambos casos. Considera el editor como "tilde ociosa" la que aparece sobre la forma "mũcho" (p. 53), pero mientras que en f. 63r 4 (p. 65) "dichõ fechõ por derechõ" llevan tilde que es seguramente signo de palatalización, en línea 19 de ese folio la tilde de "mũchas" sobre la *u* sólo puede indicar una nasalización, como aparece desplegada por ejemplo en el Ms. Esc. ç-II-19 (s. XV), f. 94r 9 "munchos", y que responde, según Corominas-Pascual IV, 178b a una variante popular. Creemos que el mantenimiento de las oscilaciones presentadas por un mismo escriba pueden dificultar la lectura a los 'no iniciados', pero ofrece mayores posibilidades de uso de la edición en estudios lingüísticos y paleográficos, y respeta además el testimonio de cultura que representa ese copista. Ciertamente es que el criterio editorial es propio de cada editor y por ello se puede estar más o menos de acuerdo con él, pero lo importante aquí es que González Cuenca logra su objetivo de claridad y legibilidad.

Como es esperable en una buena edición, ésta aporta reproducciones de algunos folios del ms., lo cual nos ha permitido realizar un cotejo de los mismos con el texto crítico y rescatar estas observaciones:

- p. 75,7: "fue enformado en toda apostura", pero cód. "fue enformado de t. a."
- p. 99,8: "mandamentos"; cód. "mandamjentos"
- p. 175,34: "de sí o de culpa"; cód. "de si & de su culpa".

RESEÑAS

- p. 176,20: "en la escriptura"; cód. "enl escriptura", que, según creo, debió resolverse "en el escriptura" como se hace en 235,17 "en el Arismética".
- p. 235,5: "tórname as sí"; cód. "tornase a si".
- p. 235,9: "e fázese así"; cód. "e fazense asi".
- p. 235,10: "redonda e todos cabos"; cód. "rredonda de t. c.".
- p. 237,9: "se ayudan todas las otras"; cód. "se ayuntan t. l. o.".

Seguramente algunas de estas diferencias se deben a errores tipográficos. A pie de página se presenta no un estricto aparato crítico sino notas que señalan el reordenamiento del texto, modificaciones efectuadas sobre el modelo latino, remisiones a comentarios de la introducción, indicaciones de las lecciones del códice corregidas por el editor. Nos ha llamado la atención que no se anote la supresión de ".D." del folio 98r7: ¿es un número de párrafo?

Queremos además comentar algunas emiendas del editor:

1) En p. 81,7 se lee: "ruégote que en alguna manera (que) me la fagas conoscer", y en p. 162,9: "E dizen que entre los Griegos (que) Achatesio Milesio compu-so...". El segundo subordinante, que podríamos llamar 'expletivo', no es suprimido en p. 162,28: "ca dizen que quando Xersses, el rey de Persia, passó a Traçia que las vírgines espartanas...", ni en p. 163,11: "ca antiguamente era coztumbre que quando algund noble fazía bodas que los poetas fazían sus dictados nuevos". En estos dos casos se intercala no un circunstancial sino toda una proposición subordinada, pero la reiteración del que parece ser una técnica clarificadora, al menos entre los traductores medievales, para retomar la idea; hemos hallado ocho ejemplos en el texto del romanceamiento de las *Sententiae* de Isidoro, traducción de fines del s. XIV, es decir, de época similar y del mismo 'género literario' que la obra que reseñamos:

- I,22.4 (TC 49,15-16): "Ningun fiel christiano no puede negar que maguer sea purgado del pecado por el bautismo, que siempre de cada dia en quanto este mundo durare se deue trabajar de conuertir a Dios".
- I,28.1 (TC 56,20): "derecha ygualza es y justa que aquellos que trataron por su voluntad lo que cumplieron por el cuerpo, que en el cuerpo y en la voluntad en vno sean punidos".
- II,43.8 (TC 123,15): "diziendo que para guardar la castidad de la carne, que avn beuer el agua con tempramiento es nescesario".
- III,32.5 (TC 182,10): "Otroși muchos ha que, quando son corregidos e castigados, que lo toman por caridad e tienen que los que lo asy fazen, que fizie"

ron en ello obra de caridad. Otros muchos ha que, maguera sean rreprendidos con caridad, que lo traen e toman por ynjurja..."

- III,45,1 (TC 195,22): "e asy paresçe que no temer en tal caso, que viene de la graçia de Dios".

- III,58,1 (TC 215,10): "El sieruo de Dios e justo onbre entiendo que, quando ha tribulaçion, que lo prueua Dios mas no lo desecha".

Como ocurre en el texto de las *Etimologías*, en los ejemplos 3º y 7º tan poco se intercala una subordinada y sin embargo se reitera el que; creemos, pues, que la supresión del mismo no es necesaria.

2) En p. 85,6 hallamos: "e quanto tanxe en suma non dubda ninguno que (non) vos lo sabedes mejor". El editor puede hacer bien en suprimir esa negación que parece contradecir el sentido. Pero se debe tener en cuenta que la negación su primida puede ser auténtica del traductor. El original dice *te procul dubio nosse melius, latet nullum*; tal vez el traductor -más aún si fue del s. XIII- pudo dejarse influir inconscientemente por la construcción latina de los 'verbos de dudar' que comúnmente se organizan con el giro *non dubitare quin* y pue den generar también en romance una doble negación (obsérvese la relación *quin/que non*). En la ya aludida traducción de las *Sententiae* se calca la 'negación afirmativa' de las subordinadas latinas de 'verbos de temer', por ejemplo en TC 26,24 "le defendio que no lo fiziese"; y hay, además, curiosas negaciones que responden al uso medieval como en TC 30,21 "ca mas lexos oymos que no ole mos; ...ca mas lexos vemos que no oymos". No podemos pretender, sin embargo, comentario lingüístico alguno, dados los objetivos del editor.

3) No parece necesario agregar [e] en "porque el Señor mostrase en sí corrimiento del comienço a la fin [e] otrosí de la fin al comienço", pues "otrosí" precedido de coma bastaría como nexa (p. 105,2).

4) Tampoco nos lo parece en "añádele persona, a me, a te, ab illo, [que quie re dezir] 'de mi, de ti, de aquel', e entender se ha complidamente", pues la posición apositiva de la traducción indica su valor (p. 114,25).

5) En p. 135,17, el editor suprime "(alg)una cosa de alguna d'estas"; como la fuente dice *Si quid de iis unum defuerit*, donde *quid* tras *si* equivale a *aliquid*, sería mejor tal vez corregir en "alguna cosa (de alguna) d'estas", por ditografía.

6) Ciertas correcciones efectuadas no responden a un criterio coherente. Por ejemplo: en p. 77 se emienda "F<g>ca<ts>]" a partir de la lección "Faca", pero no "Arriano" en 'Arrio'; en p. 94 se emienda "etho(po)pe(y)a" a partir de "etho-popeta", pero no "comaca" en 'comata', aunque sí se hace en p. 124; también en p. 124 se corrige "period(u)s" de 'periodos', pero no hay transformación de 'e phitetos" en 'epithetos' (p. 109); se emienda asimismo "con<t>icescere" a partir de "concicescere", pero no "percucit" en 'percutit' (p. 137); finalmente, entre pp. 156-8, se corrige "sar<c>asmos" < "sartasmos", pero no "arçismos" ni "artismos" en 'astismos'.

Debemos lamentar, por otra parte, numerosos errores tipográficos, que sin embargo no corrompen el texto porque son, casi todos, de fácil solución. Señalamos, entre ellos, los siguientes:

Se lee en	en lugar de	Se lee en	en lugar de
p. 6,1 Sacti	Sancti	p. 101,8 vates	vates
p. 22,30 recarar	recargar	p. 101,32 A casa una	A cada una
p. 31,28 tercera	cuarta	p. 104,27 a señala	e señala
p. 31,37 Mss.	Ms.	p. 110,27 pos	por
p. 33,20 Linch	Lynch	p. 121,14 dáctil	dáctilo
p. 36,24 edicón ha	edición he	p. 124,24 ençerramiento	ençerramiento
p. 49,27 caba	cabe	p. 132,13 Ggnatus	Gnatus
p. 51,13 antes	ante	p. 135,18 Eepus	Lepus
p. 57,26 Redeyllet	Reydellet	p. 137,18 yerno	yermo
p. 75,7 a apriso	e apriso	p. 139,1 a	e
p. 77,18 vençión	vençió	p. 150,15 depatimiento	departimiento
p. 81,nota repita	repite	p. 152,9 Infeliz	Infelix

En 61,30 falta el dato de las páginas a las que se remite; en 79,15 se repite "por su amor abraçamos el su santo enseñamiento seamos libres"; en 134,nota 128 falta el signo anunciado; falta el espíritu o la tilde en varias palabras griegas (pp. 99,nota; 125,nota 96; 171,nota 3); en 235,13 se lee "çezeş cinco vezes çinco", curiosa ditografía tipográfica.

Nos ha extrañado asimismo el uso de ciertas formas como "espentético" (p. 23), que creemos error tipográfico, pero sobre todo de "transcurrir" con el valor de 'transcribir' (p. 27,3), "episcopar" (p. 56) y "simultanear" (II,11), que fuera de su aceptación por la Academia, resultan extraños al menos en nuestro dialecto del mundo hispánico.

Merece una consideración especial el "Registro de voces castellanas y equivalencias latinas", que ocupa todo el segundo volumen e incluye una "Justificación" del método, en la que el editor sopesa los pro y los contra de un glosario tradicional y de las concordancias, y opta por un índice adecuado para una traducción. Este registro contiene dos partes: una general con todas las voces (pp. 113-446) y otra especial dedicada a fórmulas (con nueve apartados), a amplificaciones (1123 casos), a numerales y a pronombres personales, demostrativos y posesivos; se indica el folio de cada ocurrencia y, si existe, el *locus* correspondiente al texto latino según Anspach o según Lindsay. Elaborado de acuerdo con "criterios de utilidad", pues "para toda operación que se haga sobre la versión castellana es obligada la consulta del texto latino" (I, 38), es indudable que este Registro tiene ingente valor para estudios lingüísticos y literarios de obras de la baja Edad Media, y también para otras labores editoriales de textos de esa época; y esto a pesar de que el editor confiese con sinceridad y con lealtad científica que "no son del todo fiables las equivalencias", y pida que quien las use las coteje (II,47).

La edición se cierra con una lista de bibliografía específica de 55 títulos.

Más allá de las observaciones aquí asentadas, que más que censuras son disensos personales, no cabe duda de que esta edición sin *stemma* ni riguroso aparato crítico ni *collatio* de numerosos códices es, sin embargo, una edición crítica por el discernimiento intelectual aplicado al texto conservado. No podemos confirmar la humilde opinión del editor que describe su obra como un "trabajo pobre pero honrado", pues no sólo es honrado como pocos, sino también riquísimo por su relevancia en la investigación sobre el medioevo español.

PABLO A. CAVALLERO

RESEÑAS

Pedro Sánchez-Prieto Borja, *Edición del romanceamiento del "Eclesiástico" contenido en los mss. escorialenses I.1.4 y B. N. Madrid 10288 juxtapuesto al texto latino subyacente*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986.

Fruto de trabajos realizados en Padua con la orientación de Margherita Morreale, autoridad reconocida en lo que respecta a romanceamientos castellanos medievales, especialmente bíblicos, esta edición fue presentada en Madrid como tesis doctoral, y el volumen que reseñamos reproduce el ejemplar mecano grafiado de la misma.

Es justo destacar que la labor de Sánchez-Prieto Borja ofrece un instrumento relevante para el estudio de la historia del pensamiento y para la caracterización de la traducción medieval castellana. Estas aplicaciones se suman a la justificación que el mismo editor propone, y que cubre tres aspectos no menos importantes en el campo de la investigación: 1) el texto editado puede ser cotejado para clarificar otros textos a editar; 2) ofrece también un material de estudio para la historia de la lengua, y 3) puede ser una fuente en la determinación del origen y desarrollo de la prosa castellana.

Por otra parte, y más allá de estos valores 'potenciales' de la edición, ésta se ve plenamente justificada en la medida en que era necesaria para disponer de una versión fidedigna del texto, dado que la labor anterior del Padre Llamas "carece de utilidad filológica" por sus criterios arbitrarios, sus incoherencias, errores, omisiones y malas lecturas, y dado también que la transcripción de Hauptmann, además de quedar inédita, siguió servilmente al código escorialense y usó inadecuadamente como referencia la Vulgata Sixto-Clementina de 1593 (pp. 6-9).

Precisamente en cuanto a este texto de referencia, es una valiosa e infrecuente aportación el hecho de que se incluya la fuente latina, considerada no solo como término de comparación sino también como "elemento constitutivo de nuestra edición del romanceamiento": ambos textos se exigen mutuamente "pues se sopesan las variantes de Vg. eligiendo las que explican el texto castellano, y se establece éste con respecto al latín subyacente" (pp. 10-11). Es importante señalar en cuanto al aspecto metodológico, que el procedimiento para fijar el texto fuente consistió en cotejar la versión romance con el apárato crítico de la edición benedictina de la Vulgata; en tal proceso se halló

como familia más cercana la llamada 'Biblia de París', de cuyos numerosos códices se consideran allí tres, y de ellos el más cercano es el nº. Las lecciones de este testimonio son las que predominan en el texto latino editado, pero Sánchez-Prieto incluye además un índice de concordancias y discordancias.

No cabe duda de que la confrontación de un romanceamiento con su fuente es imprescindible para la labor ecdótica. El trabajo crítico realizado por el editor para presentar el texto latino con sus variantes y los pasos en los que el romanceamiento se aparta de la Vulgata, resulta de gran ayuda para el estudioso, quien tiene así la fuente a disposición para una consulta directa; sin embargo, dada la pérdida de códices, la muy posible contaminación de los mss. latinos, y supuesto incluso el probable uso de más de un código para la traducción, el texto latino ofrecido aquí permanece en el campo de lo aproximativo, hecho al que, según parece, debemos resignarnos en este tipo de tareas. Efecto, el editor de un romanceamiento y quienes lo estudien deben ser conscientes de que muchas lecciones o interpretaciones podrían comprenderse y valorarse como auténticas a la luz de códices desconocidos o no consultados.

Sánchez-Prieto explica también las normas seguidas para la edición del texto latino, cuya ortografía corresponde a la de la benedictina y no a la del código más cercano a la versión romance, porque ese manuscrito nº "sin duda no era el que tenía delante el romanceador" (p. 64); sin embargo, presenta la lista de diferencias dado que algunas son relevantes: el copista de ese manuscrito escribe *ire* en lugar de *irae*, y el romanceador traduce "ir" (p. 73).

Tras una detallada descripción de los códices (pp. 79-90), expone los argumentos para demostrar que ambos testimonios copian un mismo modelo; de aquellos, el de que ciertos errores mecánicos del antígrafo difícilmente habrían superado más de un estadio de la transmisión es discutible, pues tales errores en vocablos extraños en vez de corregirse pueden acentuarse más en las sucesivas copias. Además, que el copista del ms. madrileño corrija "omne en ombre para adaptarse a la forma del antígrafo", también es relativo, dado que la intención puede ser modernización del léxico. En cambio, son pruebas irrefutables las coincidencias de espacios en blanco, especialmente el de XII,12 donde no hay salteo u omisión en el texto (p. 91).

Creemos correcto el criterio de selección de variantes que subordina el usus scribendi y la lectio difficilior "a la adecuación relativa al texto lati

RESEÑAS

no subyacente. Todo esto teniendo en cuenta las limitaciones del romancedor en su conocimiento del latín y la modalidad de la versión misma, casi siempre muy servil. Así, han de considerarse las muchas malas lecturas del traductor, y su apego al latín, que se manifiesta en el calco y en la traducción sintagma por sintagma en muchos pasajes" (p. 94).

Entre los errores separativos queremos comentar el de 22,18 (p. 96), donde de la omisión del ms. escurialense no puede deberse a un salteo ex homoeoteleuto, mientras que fácilmente el traductor mismo pudo haberlo cometido de ferrí a ferre; si esto fuera así, el copista del códice madrileño, ante un texto sin sentido, habría consultado la fuente para corregir (la lección sería entonces correcta pero no auténtica), o habría cotejado con otro testimonio romance hoy perdido. Esto es, sin embargo, una hipótesis, valorable según pueda esperarse tal actitud por parte del copista: el conocimiento que el editor tiene del texto, de los manuscritos y del comportamiento de los escribas le otorga la autoridad para juzgar el locus.

El caso de 12,1 (p. 97) incluye un est imposible de mantener, que es resto de la otra lección latina, conservado también en el texto crítico (p. 296), y además la cita no corresponde a tal lugar sino al cap. 22,1.

En cuanto a los apartados referidos a los lugares donde son preferibles las lecciones de uno u otro testimonio (p. 100), las referencias no siempre nos han resultado claras o ubicables en el texto.

En muchos casos de emendatio el editor tiene reparos (p. ej., 34,8; 37,7; 41,15; 49,3), y aunque dice intervenir sólo ante errores accidentales o debidos a factores psicológicos como la distracción (p. 103), corrige desvíos que pueden deberse al traductor mismo, con lo cual se obtienen lecciones correctas pero no auténticas. Creemos que salvo en los casos en que el texto carezca totalmente de sentido o el error pueda atribuirse al escriba del texto castellano y no a una mala lectura del texto latino, sería conveniente proceder con mayor prudencia.

La transcripción gráfica es el aspecto donde más divergencias puede haber entre los editores. Coincidimos en que no se puede hacer una transcripción servil tan extrema que ni siquiera corrija los arbitrarios cortes de palabra, y también en que no se puede hacer una modernización indiscriminada. Si la edi

ción debe ser apta para estudios lingüísticos y estilísticos, creemos que no se deben uniformar las variantes de un mismo copista ni aquellas que se dan en una misma época; consideramos que no es coherente conservar *h-* solo en las palabras que la mantienen hoy y suprimirla en otras con el argumento de que son hipercultas, porque así se esconde la personalidad del escriba (o del modelo) y no se documentan rasgos de época aunque sean exagerados (cf. pp. 114-115); pues no es cuestión de reflejar latinismos o supuestos latinismos (p. 120, n.8) sino de reflejar al menos las grafías de una persona con sus límites culturales particulares en una época carente de academismos, con el fin de aportar así material fidedigno útil para otros estudios. Por estas razones, tampoco coincidimos con la resolución de abreviaturas (p. 117), o con el mantenimiento de consonantes dobles en mitad de palabra pero no en posición inicial.

Correcto creemos el criterio seguido respecto de separación y unión de palabras, uso de mayúsculas (excepto en no ponerla en el pronombre personal referido a Dios), puntuación, y la inclusión, en el aparato, de variantes morfosintácticas y fonológicas aplicables a estudios lingüísticos.

No hemos hallado expresada la razón que llevó a omitir la capitulación que aparece al menos en el códice escur. I.1.4 reproducido. De la confrontación de tales reproducciones con el texto crítico, solo debemos comentar que en p. 179,5 falta anotar en el aparato que el ms. E4 omite el coordinante en la frase "e non dexes".

Pudimos detectar algunos errores de tipeo y lagunas de información como ser: ditografía de "leído" (p. 55,6), *t* por *p* (p. 65,12), falta de dato bibliográfico, ausente también en la bibliografía (p. 67,7 y 124, última línea); falta de subrayado de las lecciones en 99,9 y de ubicación correcta de los ejemplos en 116,13, 21 y 22 y 117,8. Entendemos como incorrectas las siguientes grafías: "engruessa" por "engruessa" (99,21), "prescidiendo" (114,4), "sçciencia" (115,6), "correcciones" (121,21), "Zemlin" por "Zeitlin" (130,4).

Cierra la introducción una bibliografía de 17 rubros y 59 títulos, específica de la labor realizada y del texto publicado.

Otviadas las observaciones de criterio personal, esta excelente edición que como tesis mereció la calificación *cum Laude*, logra sus objetivos y será sin duda de gran utilidad para los estudios sobre la prosa, la traducción, la lengua, la Biblia y el pensamiento religioso en el bajo medievo español.

RESEÑAS

Escurial Bible I.J.4. Volume II. Edited by Oliver H. Hauptmann and Mark G. Littlefield. Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, loci + 646 pp. + 6 láminas.

Hace pocos años pudimos conocer la edición de la *Biblia romanceada I.I.8* (v. reseña en *Incipient*, IV, 1984, 191-192), publicada por el mismo Seminario de Madison y llevado a cabo por el mismo investigador que encaró la que ahora reseñamos, Mark Littlefield, quien con esa tarea completaba el camino iniciado en 1927 por Castro, Millares Carlo y Battistessa; ahora concluye el trabajo que en 1953 publicó Oliver Hauptmann (1903-1959), labor cuya segunda parte (de *Josué* a *Macabeos*) quedó inédita debido a la temprana muerte del erudito.

La empresa de Littlefield se inició en 1983 a instancias del Prof. Lloyd Kasten, amigo íntimo de Hauptmann, quien en el Prólogo explica que con ella se cumple el deseo de la esposa y de la madre de su antiguo compañero. Tras una nota biográfica acerca de Hauptmann, su continuador en la tarea reseña en el Prefacio la historia de la edición y explica que "my task consisted of verifying the transcription against a microfilm copy of the manuscript and completing the work of footnoting words and passages in the text that seemed to vary from modern bible translations". Confía Littlefield en que esta edición será una aportación al conocimiento de las traducciones bíblicas en español antiguo y admite que, si bien la obra es fruto de un esfuerzo compartido, "the final responsibility for its accuracy is, of course, solely my own" (pp. vi-vii).

En este segundo volumen se mantienen las normas de transcripción de Hauptmann, excepto que *nn* se vierte en *n̄*; Littlefield agregó entre corchetes datos a las notas existentes y elaboró otras nuevas, que son las que carecen de asterisco; modificó la transcripción de palabras hebreas (normas en pp. xii-xiii); utilizó como término de comparación las traducciones basadas sobre el texto hebreo contenidas en los mss. escur. I.i.3, I.i.7 y I.ii.19; finalmente, completó las omisiones sobre la base de la Vulgata publicada por el *Württembergische Bibelanstalt*.

Además de una serie de fotografías de varios folios del ms. escur. I.i.4, de una lista de abreviaturas y de una bibliografía específica de 28 títulos, en la Introducción se reproducen (pp. xx-lxxii) los prolegómenos de Hauptmann a su edición del Pentateuco. El tomo se cierra con 143 páginas de notas al texto.

Los errores tipográficos son los mínimos (*Vulgatem* en p. xviii, línea 18), y el aspecto es inmejorable por su calidad material y por su elegancia.

Es sabido que los estudios sobre traducciones castellanas medievales de la Biblia se llevan a cabo no solo en el ámbito del que surge esta edición, si no también en la 'escuela' ItaloHispana que encabeza en Padua Margherita Morreale. En una reciente edición del libro del *Eclesiástico* (ver reseña en este mis mo volumen), uno de los discípulos de Morreale, Pedro Sánchez-Prieto Borja jus tificaba la necesidad de su tarea, entre otras razones, con que la transcripción de Hauptmann permanecía inédita, era servil, contenía errores y utilizaba inadecuadamente la Vulgata sixtoclementina como material de referencia. La ta rea de Littlefield saca de la oscuridad el esfuerzo de Hauptmann, a la vez que su verificación de la transcripción permite confiar en la exactitud de la misma, si bien el texto latino cotejado sigue no siendo precisamente aquel que se con sidera —al menos la escuela ItaloHispana así lo hace— el más cercano a la fuen te de tales traducciones, es decir, la 'Biblia de París'.

También en un reciente artículo publicado en el *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, M. Morreale señalaba: "De E4 [ms. ecur. I.1.4] ha sido publicada por H. Hauptmann parte de la versión hebreo-castellana. Del mismo investigador norteamericano y revisada parcialmente por nosotros queda inédita la transcripción del resto del texto, llevada a cabo según criterios casi paleográficos (con los que no comulgamos). Para pasar de una veste asimilable, bajo muchos as pectos, a la reproducción fotográfica, a otra más crítica, el texto del inves tiguador norteamericano, que se conserva en los archivos del Seminario de España ol Medieval de la Universidad de Wisconsin, y en nuestro poder, necesita aún de muchos esfuerzos, llevaderos más bien en equipo que por el estudioso indi dual" (vol. III, p. 210). Cabe observar, en primer lugar, que la labor concre tada por Littlefield permite que la transcripción de tan valioso manuscrito no quede limitada al conocimiento de quienes accedan al Seminario de Madison o al Instituto de Lenguas románicas de la Universidad de Padua; por otra parte, la empresa de Hauptmann-Littlefield no debe ser juzgada sino desde la óptica de su propia intención, que no fue elaborar una edición crítica sino una semipaleogr fica, con sus utilidades y limitaciones.

Esperamos con beneplácito las sin duda excelentes ediciones que cabe aguar dar del equipo ItaloHispano (ya se anuncia la del libro de la *Sabiduría*) con la

RESEÑAS

intención crítica que se ha propuesto y la metodología adecuada a ella. Saludamos entretanto la aparición de este diverso trabajo por el que felicitamos a Mark Littlefield, que coronó la empresa, y a Lloyd Kasten que le dio lugar, y homenajearos a Oliver H. Hauptmann quien, treinta y cinco años después, seguramente contempla satisfecho la conclusión de su esfuerzo.

PABLO A. CAVALLERO

Cuentos de la Edad Media. Introducción, notas y selección de María Jesús Lacarra. Madrid, Castalia, 1986 (Col. Otros Nuevos), 361 pp.

Desde la aparición del t. LI de la BAE al cuidado de don Pascual de Gayan-
gos (1860) y de la ya clásica obra de don Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes
de la Novela* (1905), el estudio del complejo pero atractivo mundo de la cuentis-
tica medieval castellana se ha ido profundizando con el aporte de nuevos ensa-
yos y ediciones en lo que el nombre de María Jesús Lacarra es uno de los más
frecuentes en los últimos años. En efecto, además de su libro *Cuentística Medie-
val en España: los orígenes* (1979), de su colaboración en las ediciones de *Dis-
ciplina Clericalis* (1980), *Calila e Dimna* (1984) y en revistas especializadas,
presenta en esta nueva obra suya un completo panorama de la cuentística medie-
val acompañado de una útil selección de textos modernizados que reúnen una nu-
trida ejemplificación de esta bella creación de los tiempos medios. Planteado
el panorama en su aspecto teórico y práctico, Lacarra ensaya abordar una vez
más el tema de los orígenes de la cuentística castellana desde una perspectiva
más global que en sus obras anteriores.

La autora divide el estudio preliminar en cuatro partes que van dibujando
las líneas de evolución y desarrollo del género: I. La tradición oriental, II.
La tradición occidental, III. La confluencia de tradiciones, IV. El eclectici-
smo hispánico. En estos apartados no sólo se ubican los textos en la tradición
sino que además se hace un detallado análisis de cada uno, en el cual destaca
la forma de inserción del ejemplo en el relato, aplicando sobre estas coleccio-
nes lo expuesto sobre el tema en su estudio de 1979.

No vamos a desarrollar *in extenso* el contenido de este prólogo —recomen-
damos, sin reparos, su lectura— pero sí quisiéramos destacar algunos puntos que
darán una idea de su importancia.

Al tratar la "Tradición occidental", Lacarra no deja de particularizar ca-
da una de las corrientes que confluyen en los siglos XIV y XV: la *retórica*, cu-
yos lazos unen al género con la Antigüedad; la *gramática*, con cuya intervención
se explica la extendida difusión de ciertos relatos; la *predicación religiosa*,
cuya influencia se deja ver en la gran cantidad de temas que introdujo. No que-
remos dejar pasar por alto la advertencia que hace Lacarra en este lugar, que
por otra parte compartimos, sobre la escasez de trabajos destinados a estudiar

la influencia de las teorías antiguas sobre los ejemplarios medievales y, en el caso particular de España, sobre la necesidad de editar alguna de las versiones castellanas de Valerio Máximo, cuya influencia fue continua en la Península.

Que la autora no deseche la nutrida veta de ejemplos que acoge la "literatura de castigos", es una prueba más del completo panorama que nos brinda. Así, entran en consideración el *Libro de los Doze Sabios, Castigos e Documentos*, *Libro del Caballero Zifar* (incluido aquí por su vinculación con los "espejos de príncipes"), y una forma derivada en el siglo XV de los catecismos doctrinales, *Castigos e Doctrinas de un sabio a sus fijas*.

El último asunto que estudia es la inserción de este género en el *sermón profano*, donde, naturalmente, se incluye la obra de Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho*.

Se han seleccionado relatos de veinte colecciones. Sólo en contadas ocasiones se presenta un mismo relato en dos colecciones, como ocurre con "El asno sin corazón y sin orejas" y "La lechera" (la autora subtitula todos los relatos), que posibilitan un estudio comparativo que advierta la tradicionalidad del género.

Lacarra ha tenido la feliz idea de incluir junto a colecciones que podríamos calificar de clásicas —*Disciplina clericalis*, *Conde Lucanor*, *Libro de Buen Amor*, *Libro de los Gatos*, etc.— otras de no tan fácil acceso, algunas de ellas por encontrarse en ediciones raras, tales como *Libro de los buenos proverbios*, *Poridad de Poridades*, *Escala del cielo*, *La confesión del amante*, *Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo*, *Hechos y dichos memorables*, *ejemplos muy notables*, *Siete Sabios de Roma*, que ofrecen al estudiante un amplio y nutrido panorama del cuento medieval. La parte más abundante de la selección la conforma el *Conde Lucanor* con nueve relatos.

En cuanto a la modernización, quisiéramos resaltar el logro de traducir el ejemplo de don Pitas Payas del *Libro de Buen Amor* respetando el bilingüismo que el texto presenta, base de toda su comicidad.

Enriquecen la antología breves notas explicativas que incluyen escuetas indicaciones bibliográficas y remiten los cuentos, en la medida de lo posible, a los índices de motivos de Thompson, Tubach y Boggs.

Con la variedad de textos que acoge la antología y el estudio pormenorizado que la precede, María Jesús Lacarra ha logrado suprimir de su obra el terrible riesgo que conllevan las antologías, el de parcializar y condicionar el conocimiento de la historia literaria. En suma, un trabajo excelente y un instrumento utilísimo para la difusión y enseñanza de los primeros desarrollos del relato breve en España.

HUGO OSCAR BIZZARRI

RESEÑAS

Libro de Alexandre. Estudio y edición de Francisco Marcos Marín. Madrid, Alianza, 1987 (Col. Alianza Universidad, 504), 488 pp.

En el marco de un acuerdo entre la Universidad Autónoma de Madrid y la IBM Madrid, el profesor Francisco Marcos Marín, ayudado por un grupo de colaboradores, llevó a feliz término un proyecto de utilización de los medios electrónicos como auxiliares de la investigación filológica. Independientemente de los resultados alcanzados en lo que atañe al texto del *Alexandre*, quisiéramos destacar la importancia de este proyecto que constituye el primer intento de aplicación de la informática a la reconstrucción de un texto.

La edición va precedida por un "Estudio crítico" que se dedica en principio a la tradición literaria de la leyenda de Alejandro Magno y a los problemas específicos de su versión castellana (pp. 11-39), para luego explayarse en la metodología empleada (pp. 39-77). Dado el especial interés que tiene este trabajo para el campo de la ecdótica, nos limitaremos al comentario del aspecto metodológico.

La investigación ha tenido por objeto la reconstrucción de un *texto unificado* del *Libro de Alexandre* que nos permita acercarnos lo más posible al arquetipo del siglo XIII. Esa tarea ha estado guiada por un criterio primordial: la *coherencia interna del texto*. La aplicación consecuente de este principio ha permitido al editor mantenerse fiel a los textos conservados. Tal criterio supone que, en caso de variante, son preferibles las lecturas atestiguadas en otro lugar por el texto común de O y P, o, en su defecto, por los fragmentos. De este modo, los procedimientos tradicionales de la Crítica Textual son relegados para cuando no se pueda encontrar, según este criterio, solución al problema. Observemos que este método elimina (o reduce a su mínima expresión) la *emendatio ope ingenii*.

En el trabajo editorial propiamente dicho se pueden distinguir dos fases claramente distintas: 1) elaboración de la *pre-edición unificada*, fase puramente mecánica, y 2) elaboración de la *edición unificada*, con participación del editor humano.

En la explicación de la primera fase, Marcos Marín ha combinado la descripción de los pasos metodológicos con la historia de los distintos estadios

de desarrollo de la investigación. Se nos informa así que, como primer paso de la elaboración de la pre-edición unificada, se copió en diskettes la edición paleográfica de Willis, teniendo en cuenta las correcciones de Solalinde y teniendo presentes los microfilms y fotocopias de los mss. de París y Madrid. Damos por seguro el cuidado escrupuloso que se ha puesto en esta etapa inicial de la labor editorial, aunque nos parece que lo más oportuno hubiera sido el procedimiento inverso: transcribir nuevamente los mss. y cotejar sus lecturas con los trabajos de Willis y Solalinde, que, aunque meritorios, nos alejan de las fuentes primordiales de las que debe partir toda edición: los textos conservados. El editor destaca acertadamente la conveniencia de copiar los textos según las normas establecidas por el Seminario de Madison, pues el sistema facilita su conversión a una representación gráfica normal. De este modo se crearon inicialmente dos ficheros básicos que contenían las copias-base del *Alexandre* y que fueron denominados ALEX.

El editor historia a continuación las primeras etapas de la investigación. Se comenzó trabajando con un *Personal Computer* IBM, para el cual se elaboraron los primeros programas en lenguaje BASIC. En esta etapa se logró comprobar la viabilidad del proyecto (cotejo automatizado de textos en verso) aunque las limitaciones de memoria útil impedían aún el procesamiento de una gran masa de datos y la suficiente rapidez en el cotejo automático. Se pasó entonces a utilizar un ordenador más poderoso y rápido, el *Host* (que consiste en un ordenador base conectado con otras unidades, sistema que en este caso abarcaba, según de clara el editor, "tres máquinas distintas cuyo sistema operativo común era IBM VM/SP, en la modalidad CMS", p. 44, n. 21), que permitió aprovechar óptimamente un programa básico, el *XEDIT*, apto para la edición de textos, que luego fue adaptado a las propias necesidades mediante la elaboración de macroinstrucciones o *macros*. Siguiendo con la descripción del método de trabajo, se enumeran y explican numerosas *macros* que preparan un texto apto para su procesamiento automático. Una de ellas, la macro *ALEJO*, pasa los ficheros *ALEX* a una grafía normalizada, eliminando todo lo que no sean elementos distintivos del texto. Para esta labor de normalización Marcos Marín utilizó como patrón el modelo grafemático alfonsí.

La explicitación de los diferentes pasos que constituyen el cotejo en sí mismo es sin dudas una tarea compleja, puesto que debe conjugar la exhaustivi

dad con la claridad a fin de que todos aquellos que estén interesados en la novedad de la metodología alcancen la comprensión necesaria para evaluar sus resultados. Creemos que Marcos Marín sale airoso de esta difícil empresa porque acertadamente comienza a explicar a partir del programa más elemental (posteriormente reemplazado por otros más complejos), aunque no haya sido el que finalmente se utilizó en la reconstrucción del texto editado. Este programa es el COMALEX en PL/1, que comparó los ficheros en que se contenían las copias del *Alexandre*, imprimiendo lo que la computadora encontraba en común en una misma copia de ambos mss. con grafía unificada. Este procedimiento se realizaba en una doble dirección, de P a O y de O a P, para evitar imponer el orden de palabras de un solo manuscrito. El resultado se almacenaba en los ficheros *ComalixO* y *ComalixP*. Este programa, escrito en lenguaje BASIC, fue sin dudas esencial para una comprensión de los pasos lógicos del proceso de cotejo, pero a los fines de la edición era aún bastante limitado pues requería la intervención del editor humano tanto en la preparación previa del texto a cotejar como en la reconstrucción final del texto unificado.

Sobre la base de la experiencia recogida en la utilización del COMALEX se procedió a la elaboración de un nuevo programa, el UNION PASCAL, escrito en lenguaje PASCAL, que permitió la automatización casi completa del proceso de cotejo. El texto común obtenido es el resultado de tres instancias de comparación, que consisten, en lo esencial, en la obtención de: 1) palabras idénticas en las dos versiones ubicadas en el mismo lugar del verso, 2) palabras idénticas en las dos versiones pero ubicadas en distinto lugar (se unifica según el lugar de P) y 3) letras comunes de las palabras diferentes en las dos versiones.

El texto resultante constituye la pre-edición unificada, que permite observar de inmediato que el texto común a los dos mss. es muy superior a lo que pudo suponerse. Esto permite afirmar al editor que "quien tenga el resultado en sus manos percibirá inmediatamente que se trata de un texto castellano, no leónés ni aragonés" (p. 63). Esta sola comprobación (quizá definitiva en una cuestión tan debatida como el aspecto dialectal del poema) bastaría para aquilatar la eficacia de los medios electrónicos en los estudios filológicos; pero Marcos Marín apunta con prolijidad otros hallazgos (pp. 62-65) que terminan de redondear la firme convicción en la posibilidad de un fructífero trabajo conjunto de la Informática y la Filología.

Finalmente, se describe detalladamente la modalidad de trabajo con un programa aún más avanzado, el *UNITE*, escrito en lenguaje *TURBO PASCAL*. Este programa fue terminado con posterioridad a la realización de esta edición, por lo que se ofrece como instrumento para el cotejo de cualquier texto en verso (aunque la ejemplificación se hace, desde luego, con el *Alexandre*). Toda esta sección final corresponde a lo que el propio Marcos Marín adelantara en el número anterior de esta revista (v. 'Metodología informática para la edición de textos', *Incipit* VI, 1986, 185-197).

Queremos destacar, por último, uno de los apéndices dispuestos al final del libro, en el que se incluyen algunas *macros* y un programa. Marcos Marín ha elegido para su publicación —dando clara muestra de su buen juicio y de su generosidad intelectual— las *macros* fundamentales (*ALEJO XEDIT*, *NUMERAR XEDIT* y *COMPRI ME XEDIT*) para la preparación del texto a cotejar y el programa *COMALEX*, que es el más sencillo y el más accesible, por estar escrito en *BASIC*. De este modo, ofrece a todo aquel que tenga acceso a una PC (lo cual es infinitamente más probable para la gente de Humanidades que acceder a las grandes computadoras) la posibilidad de probar y entender en la práctica los pasos lógicos esenciales de esta metodología con una asistencia mínima de un especialista en computación.

Adherimos al entusiasmo que esta decisión revela y saludamos con beneplácito este primer fruto de una nueva metodología: la Filología se ha enriquecido con una nueva ciencia auxiliar.

HUGO BIZZARRI - LEONARDO FUNES

RESEÑAS

Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*. Estudio preliminar y notas de Giovanni Allegra. Madrid, Taurus, 1985, 354 pp.

Para esta edición de uso escolar se ha seguido el texto original del *Retrato de la lozana andaluza* que se encuentra en la *Österreichische Nationalbibliothek* de Viena, ya utilizado en la edición crítica de Bruno Damiani y Giovanni Allegra (Madrid, Porrúa Turanzas, 1975). Si bien se ha actualizado la transcripción de algunas palabras y se han unificado transcripciones oscilantes, se mantienen la jerga y particularidades lingüísticas de los personajes, cuya traducción se relega a las notas y glosas que también las aclaran.

La obra está encabezada con un "Estudio Preliminar" en donde se da cuenta de las primeras ediciones de *la Lozana* y de los trascendentes trabajos de Wolf y Gayangos sobre el ejemplar conservado en Viena. Se tocan también los necesarios aspectos históricos para entender una obra que recrea dialógicamente el mundo cotidiano del s. XVI —entre ellos la Roma que conoció Delicado. Giovanni Allegra destaca la riqueza lingüística que ofrece *la Lozana*, pues Francisco Delicado —afirma— se muestra "como un radical ejecutor del conocido modelo valdesiano" (p. 11).

Al "Estudio Preliminar" se agrega un apéndice (pp. 55-70) que se debe a la colaboración de Lucrecia Porto Bucciarelli, quien comenta "Aspectos Paremiológicos del *Retrato de la Lozana Andaluza*", completándose su explicación con un "Índice Paremiológico de citas y frases latinas" en las pp. 329-339, ordenado, como es corriente, alfabéticamente y documentando los refranes y frases proverbiales en conocidos refraneros de la tradición antigua y moderna. El editor, con justo criterio, atiende este aspecto en su edición colocando en cursiva todos los recursos paremiológicos registrados en el índice, de manera que estudio y edición, aunque debidos a diferentes manos, logran su unificación final destacando uno de los principales valores de la obra: el discurso coloquial. Para el estudio de los refranes y frases proverbiales se ha valido Bucciarelli de las definiciones ya tradicionales de O'Kane, concentrando su exposición en la observación de su uso en la obra. Enriquece su aporte prestando atención a la aparición de *pseudo-refranes*, tal vez el aspecto paremiológico de mayor interés de *la Lozana*.

El glosario y las notas explicativas que ilustran aspectos histórico-lingüísticos han sido confeccionados por Carmen Gala Vela sobre la base de las glosas históricas y lingüísticas elaboradas por el propio Allegra para la edición crítica de 1975.

Las pp. 340-350 presentan un cuadro cronológico de la vida de Francisco Delicado, que se completa con la inclusión de acontecimientos histórico-culturales de relevancia, que envolvieron la época del autor.

En suma, esta obra de difusión nos permite penetrar en el mundo de Delicado y apreciar su más valioso legado: la recreación de la lengua coloquial con sus costumbrismos y peculiaridades.

HUGO OSCAR BIZZARRI

Daniel Eisenberg, *A Study of Don Quixote*. Con un prefacio de Richard Bjornson. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, xxiv + 317 pp.

Eisenberg se ha aproximado a *Don Quixote* no para interpretar el libro si no para estudiarlo en relación con su autor, lo que obviamente implica conse cuencias interpretativas. Como él mismo confiesa, no pretende que el texto sea el estudio de *Don Quixote* sino sólo un estudio.

Logra construir una visión de Cervantes a través del texto mismo, a tra vés de lo que los narradores y personajes nos dicen o más aún hacen (si los con sideramos en su contexto cristiano): sus puntos de vista, qué libros había lei do, qué temas le interesaban, cuál era su lenguaje y por ende, su personalidad. Para la aproximación al contexto literario del autor, Eisenberg ha usado eviden cias tomadas de las otras obras de Cervantes y de los libros preferidos del pro tagonista, los libros de caballerías.

Es obvio que Cervantes tenía un buen conocimiento del género; es lo que le permite atacarlos en lo que tienen de deficientes: historias falsas, en de trimento de la grandeza de España y contrarios al deseo de Dios. Cervantes de clara en el prólogo de *Don Quixote* que el libro es "una invectiva contra los li bros de caballerías". ¿Por qué Cervantes se compromete en una campaña que se es taba desarrollando por lo menos desde mediados del s. XVI? Según Eisenberg, exis ten razones bien documentadas: su interés por la literatura, sus aspiraciones como escritor y, sobre todo, su religiosidad, patriotismo y vocación por la ver dad.

Con método ingenuamente detectivesco —en esto plagiamos al prologuista—, Eisenberg nos sugiere que Cervantes había empezado a escribir un buen libro de caballerías, el "famoso Bernardo", como lo declara en la dedicatoria de *Los tra* bajos de *Persiles y Sigismunda*, y que, sin duda, el comienzo de la composición del *Bernardo* debió de ser anterior a la redacción del cap. 47, Parte I de *Don Quixote*. La idea de que el aparentemente incompleto y perdido *Bernardo* haya si do el libro de caballerías de hazañas reales que el canónigo de Toledo descri be y que Cervantes escribió, nos seduce.

Un aspecto en el que Eisenberg profundiza con solidez es la identifica ción del género de *Don Quixote*. ¿Qué pensaba Cervantes que estaba haciendo cuando escribió *Don Quixote* y qué pensaban los españoles del s. XVII que estaban

leyendo? —se pregunta a priori. Sin duda un libro de caballerías, un libro de caballerías burlesco. Formalmente es una biografía ficticia, lineal y cronológica; el libro es largo y complejo, con gran número de personajes e incidentes y trata de aventuras caballerescas. Por su función se describe como un pasatiempo y un entretenimiento. Pero la vida caballerescas de Don Quijote es una burla —opuesto a vera. La burla produce risa y es compatible con el intento de atacar algo. Cervantes crea el humor por contraste entre una conducta caballeresca y un contexto mundano.

El capítulo "El humor de *Don Quijote*" es especialmente interesante. Sabemos que el punto de partida de este estudio fue el ensayo "Teaching *Don Quijote* as a Funny Book", publicado en *Approaches to Teaching Cervantes* "Don Quijote", New York, Modern Language Association, 1984, y el desafío de Richard Bjornson para que demostrara que no sólo puede ser enseñado como un libro gracioso sino que actualmente lo es.

Sin embargo, Eisenberg nos lleva a la conclusión de que el humor se debilita en la segunda parte de la obra, se sacrifica para impartir provecho: el protagonista se torna más digno, menos loco, más virtuoso, menos gracioso. Pero Cervantes no muestra tener un plan que gobierne esta evolución. Eisenberg sugiere que al autor le fue difícil y finalmente imposible distinguir entre la pariencia y realidad. *Don Quijote* se convirtió en un acertijo irresoluble por su naturaleza, tan paradójica como la vida misma. "In some important ways —afirma el autor— the fictional world of *Don Quijote* resembles the real world, and though it is the world of a vanished Spain, it is still one of interest to many readers for itself, and has much in common with the world which all of its readers inhabit. It is inevitable that such a work be the subject of conflicting interpretations".

Para las citas utiliza la edición de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín (Madrid, 1914-41) aunque Eisenberg moderniza acentos y diéresis e iguala las grafías u/v, i/j, i/y. El Índice I permite encontrar a quienes no manejan esta edición, hoy agotada, los capítulos que se mencionan y el lugar del libro en que un particular pasaje de Cervantes es discutido. Las citas de un pasaje específico del texto sin mención de volumen, página y línea, se marcan con un asterisco. En el Índice II se incluye cualquier otra referencia pensada temáticamente. La Bibliografía de obras citadas es extensa y prolija; no

RESEÑAS

se incluyen los libros de los que no hay ediciones modernas (después de 1700) y cuando el principal interés de una obra del Siglo de Oro son las anotaciones, introducción o similar material secundario, la entrada está listada bajo el nombre del editor.

Eisenberg nos ofrece la oportunidad de acercarnos al texto con el conocimiento de las intenciones de Cervantes, del 'corpus' de literatura caballeresca que existía hasta ese momento y de la extensísima bibliografía sobre *Don Quijote* que él comenta ampliamente. Enriquece nuestra experiencia sobre esta gran obra y contribuye significativamente a que comprendamos su grandeza.

ANTONIA FERNANDEZ

Luis de Góngora, *Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades*. Textos y Concordancia. Edición de Alfonso Callejo y María Teresa Pajares. Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. 126 pp.

La obra consta de una breve introducción, el texto y las concordancias. Transcribe el manuscrito que preparó Antonio Chacón, considerado la fuente más confiable para la lectura de Góngora. El propósito de los editores, declarado en la Introducción, es presentar los textos "tal y como eran conocidos a la muerte de Góngora". Para ello respetan la ortografía, la puntuación y la disposición gráfica de las estrofas del manuscrito. Sostienen que solo han separado algunas palabras según el criterio actual para evitar confusiones ("a urf" por "aun", "si no" por "sino") y han realizado escasos añadidos, los cuales van entre ángulos.

A continuación del texto siguen las *Concordancias* entre las dos obras. Las palabras entran en esta lista con grafía idéntica a la de la edición, por lo cual el lector estará atento a las variantes gráficas. Las "entradas" -ordenadas alfabéticamente- van seguidas de un número que indica la cantidad de veces que se repite el vocablo en las dos obras; luego, la cita de los versos que contienen el término en cuestión, la referencia a la fuente mediante una abreviatura y el número de verso. Este catálogo resulta un material útil, de rápido y sencillo manejo, que puede servir de punto de partida de las más variadas investigaciones (vocabulario, sintaxis, fuentes, influencias, etc.) En el momento de la publicación de este volumen, los editores preparaban las concordancias de las obras completas de Góngora.

A.C. y M.T.P. no describen el manuscrito: remiten a un trabajo de Foulché-Delbos: "Notes sur trois manuscrits des oeuvres poétiques de Góngora" (*Revue Hispanique* 7 (1900), 454-504). Hubiéramos querido, quizá, que incluyeran una descripción del manuscrito o realizaran consideraciones individuales sobre aquellos aspectos que pudieran suscitar dudas en el lector, ya que la ausencia total de notas deja en la incertidumbre a quien no tiene fácil acceso al original. Por ejemplo, en la introducción de una página, encontramos tres erratas: "respeto" por "respecto", "puntación" por "puntuación", "la palabras" por "las palabras", fácilmente detectables por tratarse de la lengua actual, pero

con las variantes gráficas del siglo XVII es casi imposible ubicar un error de impresión, si no hacemos una confrontación directa con el manuscrito o con un facsímil, o si una oportuna nota no llama nuestra atención.

Nos permitimos señalar algunos aspectos que pudieron ser destacados, sin pretender ser exhaustivos y con el afán de incentivar a los estudiosos hacia una futura edición crítica, que aproveche el material y el esfuerzo aportados por los profesores Callejo y Pajares.

Si bien es conocido el uso arbitrario de tildes en la tipografía de la época, algunas particularidades merecen mención. Por ejemplo, en las formas verbales de la tercera persona singular del pretérito perfecto simple, predominan los acentos graves al comienzo del *Polyfemo* (cf. *díctō*, v.1; *armō*, *calzō*, v.66; *vnō*, v.91; *oiō*, v.127; *piō*, v.128; *llegō*, v.189; *diō*, v.191; etc.), luego oscilan graves y agudos (cf. *concediō*, v.329; *erigiō*, v.339; *opprimiō*, v.342; *diō*, v.346; *agregō*, v.347; *oyō*, v.349; *fulmiō*, v.359; etc.), aunque algunas formas aparecen sin tilde (cf. *vnio*, v.89; *lexio*, v.159; *corrio*, v.214). Otro caso es la combinación de acentos graves y agudos en concurrencia de vocales, ya sea que formen diptongo (cf. *Sicillāno*, v.25 P; *impetūdo*, v.61 P; *nūdo*, v.90 P; *sūaves*, v.322 P; *Pleerides*, v.368 P; *Oriente*, v.436 P; *glorūdo*, v.467 S1; etc.) o que no lo constituyan (cf. *Océāno*, v.10 S2; *tornēdo*, v.347 S2; *Lisongēān*, v.359 S2; *Gēdmetria*, v.670 S2; *Borēāl*, v.906 S2; etc.), frente a formas que presentan un solo tilde (cf. *sitiāl*, v.310 P; *inquiēta*, v.396 P; *ingeniōsa*, v.396 P; *Coxēa*, v.1046 S1; *Océāno*, v.75 S2; *histriddas*, v.383 S2; etc.) y otras inacentuadas (cf. *suaues*, v.473 P; *gloriosa*, v.238 P; *Geometra*, v.381 S2 y numerosos ejemplos más). También llaman la atención el acento grave de *Cyclōpe*, v.233 P y otras acentuaciones, por lo infrecuentes, p.ej.: *Llamārale*, v.249 P; *sābe*, v.249 P; *inidra*, v.313 P; *rociā*, v.376 P; *estēs*, v.383 P; *hijo*, v.401 P; *míreme*, v.421 P, etc. Se destacan, por lo aislados, los siguientes signos: *carmesiēs*, v.870 S1; *montātes*, v.722 S1; *Mala/co*, v.459 P.

No se especifica el criterio con que han sido realizados los escasos agregados del texto: ¿se trata del desarrollo de abreviaturas? (cf. *mo<n>stro*, v.245 P; *q<u>*, vv. 272 y 473 P; *Hy<m>no*, v.944 S1; *ponga<n>*, v.159 S2; *fraga<n>tes*, v.335 S2; *q<u>*, v.847 y 934 S2; *su<m>ma*, v.873 S2) o de letras em bebidas (cf. *enga<r>zando*, v.206 S1; *enga<r>ca*, v.789 S1). En la transcripción

no figuran signos de abreviaturas, podemos entonces pensar o que las formas mencionadas fueran las únicas abreviaturas existentes o que no hubiera abreviaturas y que los agregados se debieran a otras causas no declaradas.

Tal vez hubiese sido oportuno destacar algunas palabras con diferentes grafías. Por ejemplo, en la tapa y en la portada, el título de la obra es *Fábula de Polyfemo y Galathea*. En la introducción se la llama *Fabula de Polyphemo y Galathea* y en la primera página del texto, *Fabula de Poliphemo y Galathea*. *Polyfemo* aparece en tres formas diferentes. Nos llama la atención la elección de la variante *Polyfemo* (con *f*) frente a *Galathea* (con *th*) para el título de la obra. ¿Por qué no con *ph*, que hubiera sido más coherente con la *y* y la *th*? ¿Es intencional o casual? Las concordancias facilitan la confrontación de variantes y quizás ese sea el motivo por el cual aquella se omite o simplemente porque excede el plan de la obra y la intención de sus editores.

El texto reseñado tiene el mérito del minucioso esfuerzo de reproducir fielmente los poemas gongorinos, además de las bondades de las concordancias ya señaladas. Se presenta fundamentalmente como materia prima de ulteriores investigaciones y tal vez -esperamos- como simiente de una futura edición crítica completa.

LILIANA SILVIA SERBIANO

RESEÑAS

A.J. de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*. Edición crítica, introducción y notas de Jesús Costa Ferrandis. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, Artis E.G., 1985, 169 pp.

Esta obra de Salas Barbadillo fue editada en 1612 con el título de *La hija de Celestina* y en 1614, con agregados, aparece rebautizada como *La ingeniosa Elena*.

Nuestro editor incluye ambos títulos entre las "novelas más o menos picarescas" de la producción literaria de Salas, junto con *El caballero puntual*, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* y *El necio bien afortunado*. Costa Ferrandis adhiere así a la opinión de Fernando Lázaro Carreter y Antonio Rey Hazas, ampliando en la Introducción las consideraciones sobre la herencia picaresca. En efecto, Elena no es un carácter con evolución psicológica a la manera de Lázaro o Guzmán sino, como Pablos, soporte de la acción; además si la novela comienza "in medias res" y emplea la narración en tercera persona, el autor se preocupa de sentar la marca del género a través del capítulo en que Elena refiere su vida anterior en forma autobiográfica.

La denominación de "obra de aluvión" (p.21) para esta novela de Salas nos parece acertada; en ella se concilian la moda germanesca -*Romances de Germania* de Juan Hidalgo, el *Escaramán* de Quevedo-, la tradición picaresca -mundos no tan distantes-, el recuerdo de Celestina (hubiéramos preferido que la aseveración de que la materia celestinesca de la novela de Salas no viene directamente, en muchos casos, de Rojas sino a través de Quevedo no se remitiera sólo a alguna notación al pie de página sino que hubiera tenido un tratamiento más amplio en la Introducción), y la influencia quevediana (podría citarse una confluencia más, la de la novela cortesana, como sostiene Antonio Rey Hazas, "Novela picaresca y novela cortesana: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo" en *Edad de Oro II*, Univ. Autónoma de Madrid, 1983, pp.137-56). Estas líneas, presentes ya en *La hija de Celestina*, se refuerzan con los agregados de 1614: el romance rufianesco de *Malas manos*, los tercetos de *La madre* -que junto con la madre de Elena y la vieja Méndez configuran la galería de alcahuetas, brujas y componedoras de doncellas descarriadas- y los tercetos de *El marido* donde resalta el importante préstamo de la *Sátira de don Francisco de Quevedo a un amigo suyo*. El último añadido de 1614 es la novelita *El pretendiente discreto*, material sin duda elaborado previamente y que Salas incorpo-

ra en boca de Montúfar, tal vez como testimonio de un hecho contemporáneo: la censurable privanza de Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma. "El lector, como se ve, tiene un peso considerable en la obra de Salas, siempre dispuesto a aprovechar los ingredientes que aseguren el éxito de público a sus novelas" (p.18). Y a la manera horaciana, parejamente con el deleite se busca la utilidad; de allí que el autor adopte una tercera persona narrativa que le permite la digresión moralista. "Salas, con dificultades económicas, intentó servir al público y pertenecer a la vez a las buenas letras; si divertía con sus maleantes, intentaba educar: demasiados propósitos que armonizar. Posiblemente lo hacía con sinceridad pero él no era Mateo Alemán" (p.23).

Hasta ahora, la crítica literaria que se interesó por *La ingeniosa Elena* ha contado con la edición de F. Holle (B.Románica, Estrasburgo, 1912) a la que Costa Ferrandís califica, en la Introducción, de meritorio esfuerzo pero necesitado de revisión. Otras ediciones consultadas son las de A. Valbuena Prat (Madrid, 1943), F. Gutiérrez (Barcelona, 1946) y F. Aguilar Piñal (Madrid, 1967). Ninguna de ellas presenta un testimonio similar al de la edición que nos ocupa: en ella se cotejan las ediciones de Zaragoza y Lérida, ambas de 1612, la de Madrid de 1614 y la de Milán de 1616, tomando como texto base la edición madrileña ya que ésta es la única autorizada por el autor.

En la Introducción, Costa Ferrandís analiza los preliminares y el texto de las ediciones de 1612 y considera que no se trata de una misma impresión con emisiones diferentes, aunque ambos textos están emparentados pues poseen la misma puntuación y contienen errores conjuntivos. El hecho de que la edición de Lérida reproduzca los preliminares de Zaragoza hace pensar que es posterior a ésta y, probablemente, al margen del autor ya que el editor no se molestó en solicitar licencia civil. La edición de Zaragoza, autorizada por F. de Segura, amigo de Salas, es la "príncipe"; la de Lérida sigue la edición zaragozana. En cuanto a la de Milán de 1616, ésta copia, a su vez, la de Lérida, a la que sigue en todo tipo de errores.

El texto de *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)* que nos presenta Costa Ferrandís ofrece la versión madrileña; en algún caso, la modifica con las otras ediciones, y lo anota al pie de página, y en otros, donde hay errores evidentes, corrige sin testimonios, de lo que queda constancia en el apéndice fi

nal. También al pie de página figuran las variantes ofrecidas por Zaragoza, Lérida y Milán. Los añadidos se imprimen en letra cursiva para facilitar la comparación entre la fábula primitiva y su abultamiento posterior; se modernizan la acentuación y puntuación pero se respetan las grafías de la edición madrileña, a excepción de la regularización de *v* y *u* en *v*.

Son muy útiles las anotaciones de vocabulario y las referencias culturales; hay también alguna consideración filológica pero, sobre todo, resulta enriquecedora para el juicio literario la confrontación del texto de Salas con pasajes de *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón* y *La pícaro Justina* o con citas de Cervantes, Quevedo y Góngora.

Lamentamos que en un trabajo tan interesante se desmerezca el texto por la cantidad de erratas de edición. Son numerosos los casos en que se omite diéresis: *quente* (p.62 1.17), *verguenza* (p.64 1.11/ p.66 1.12/ p.96 1.6), *eloquente* (p.86 v.14) y en alguna oportunidad se la coloca innecesariamente: *antiguos* (p.133 1.22). Mucho más frecuentes son las omisiones de tilde: *el padeçib* (p.66 1.8), *del* (p.69 1.18), *coraçon* (p.94 1.20/ p.101 1.14/ p.102 1.13), *llevo* (p.124 v.7), *publicamente* (p.155 1.17), *perturbara* (p.120 v.6), *embie* (p.107 1.27), *oydo* (p.110 1.26) y las acentuaciones incorrectas: *neçib* (p.72 v.2), *di-xóble* (p.101 1.20), *remedian* (p.103 1.24), *parrochia* (p.91 v.4), *moçob* (p.118 1.18), *hazia* (p.137 v.1), *llamarón* (p.149 1.21). Otras erratas consisten en omisión de letras: *supiros* (p.62 1.13), *desvergoçado* (p.66 1.9), *sabe haze* (p.128 v.8); cambio de vocales: *convelecer* (p.109 1.10), *pereciéndole* (p.112 1.21), *hombra* (p.134 1.38); errores de concordancia: *los caudaloso rnos* (p.69 1.7), *entendiale las señoras la flor* (p.113 1.19), *de sus superior* (p.132 1.19), *los mismo* (p.146 1.44); errores de construcción: *le escuchavan tanto gusto* (p.132 1.10) o cierre de paréntesis que no se han abierto (p.112 1.18).

Obviamente, estas erratas -seguramente no responsabilidad del editor- no menoscaban el valor del muy útil trabajo de Costa Ferrandis.

ANTONIA FERNANDEZ

Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. A critical edition by Margaret Rich Greer. With a Study of the Music by Louise K. Stein. Kassel, Edition Reichenberger, 1986. (Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas 7).

A la ya extensa bibliografía crítica de los estudios calderonianos, la editorial Reichenberger incorpora un excelente estudio crítico y textual de *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca. El estudio realizado por Margaret Rich Greer, explora en profundidad un género predilecto en la España de los siglos XVI y XVII, el del drama mitológico. Considerado por la crítica literaria en general como mero espectáculo cortesano al servicio de la adulación real, el teatro mitológico carecía dentro de los estudios calderonianos de valor artístico, ideológico o intelectual. En este libro, por el contrario, el drama mitológico emerge como una expresión artística de dimensiones humanas universales, y con un trasfondo político que representa la realidad histórica vigente en las cortes de Felipe IV y Carlos II. El monarca aparece como juez absoluto en cuestiones religiosas, militares y de gobierno nacional; surge como el gran custodio de la paz y el orden social en una sociedad donde sus instituciones más antiguas se desmoronaban. La autora de este libro insiste en que Calderón se ha ce eco de esta imagen real en las Cortes de los Habsburgos, dejando entrever a su vez la inestable situación interna producida por las intrigas palaciegas y las luchas dinásticas en las que se ven involucrados Carlos II, la Reina Mariana y el ilegítimo Don Juan José de Austria. Sin cuestionar el poder legítimo de la monarquía católica en España, Calderón explora por medio de sus mitos clásico-paganos la posibilidad de cambios internos, pero sin romper con la ideología y estructura religiosa de la Contrarreforma española. Como advierte la autora, Calderón no desea una ruptura con el conservadurismo dominante en el siglo XVII. Su concepción teocéntrica de la sociedad cristiana encumbra el principio religioso sobre las leyes civiles, como el eje de gobierno para los pueblos. Sin ser la suya una mente estrecha, ni portavoz oficial, el espíritu crítico del dramaturgo aprovecha la incertidumbre real para ofrecer nuevas variantes políticas que canalicen el vacío de autoridad hacia la paz y el progreso. Sin clasificar a Calderón de escéptico o moderno progresista -como tampoco de poeta inquisitorial-, M.R.Greer lo define como escritor barroco, interpretando la libertad y el racionalismo no en sentido secular o como emancipación religiosa,

RESEÑAS

sino como propuesta para que una sociedad con sabiduría pueda romper con el inmovilismo real y crear un orden político donde queden equilibradas y sintetizadas las fuerzas humanas del eterno dualismo universal: el bien y el mal.

Para poder establecer la compleja interrelación entre el mito clásico pagano y la España cortesana de Carlos II, la autora recorre la trayectoria histórica del mito de Prometeo (quien hurtó el fuego divino de Zeus para entregárselo a los humanos) destacando las interpretaciones ideológicas a las que sometió la fábula desde sus orígenes hasta el moderno socialismo. Para este último Prometeo simboliza la rebeldía de la humanidad contra el autoritarismo real y divino y es visto como propio creador y dueño de la ciencia e industria. Era aquel hombre secular que rechazaba el dogma católico y el poder monárquico-ecclesial. La versión calderoniana no se ajusta a esta imagen secular, sino más bien a la teocéntrica medieval -que ve a Prometeo como Cristo-Redentor y a los dioses mitológicos como representantes del eterno dualismo existencial del hombre- atrapado siempre entre lo espiritual y lo material. El Prometeo de Calderón encarna el ser racional y Epimeteo el pasional, Minerva es símbolo de sabiduría y Palas de la guerra; Apolo trae la luz y Plutón las tinieblas. El bien y el mal aparecen en Calderón como fuerzas complementarias que deben interrelacionarse porque genéticamente ambas forman parte del tejido social. La razón y la violencia compiten en la vida del hombre y es el delicado equilibrio de todos estos elementos lo que Calderón concibe como esencial para crear la civilización. Dentro de la situación política de las Cortes de Felipe IV y Carlos II, están presentes los instintos racionales y pasionales que surgen de las intrigas reales. M.R.Greer saca a la superficie estas discordias palaciegas que, en su opinión, Calderón encarna en sus personajes míticos, pero reuniendo en cada uno de ellos, simultáneamente, elementos de discordia, pasión y razón. Del mismo modo concibe Calderón cada sociedad y nación, como síntesis y antítesis de fuerzas progresistas y conservadoras que operan dinámicamente para romper con el inmovilismo tradicional.

La autora de este libro descubre detrás de la fábula mitológica musical, y de su refulgente escenografía y mitología barroca, un género dramático capaz de reunir elementos artísticos y críticos relevantes sin viciar el sentido lírico de la obra. En el caso del teatro de Calderón, y de su *Estatua de Prometeo*,

pone en evidencia el hábil y sutil manejo de la mitología pagana que se amolda al carácter hispánico, y representa una realidad histórica vigente para el público que participa del espectáculo. Aprovecha a su vez la autora para confrontar la tradicional crítica literaria que había relegado al género mitológico calderoniano a la categoría de mero *décoro* y adulación real. Destaca al romanticismo crítico alemán, y en España al célebre don Marcelino Menéndez Pelayo, quienes desecharon por mundanas, frívolas y como arte enfático y de culterana palabrería, las piezas mitológicas de Calderón. Advierte sin embargo que a partir de la segunda guerra mundial, el sentir español cambia al descubrirse ideas capitales en los asuntos míticos del drama calderoniano.

M.R.Greer ofrece un extenso y valiosísimo análisis del teatro barroco europeo y español, con su complicada escenografía, sus danzas, vestuarios y su música italianizante. Para ahondar con mayor rigor científico en el polémico tema de la influencia italiana en el teatro de Calderón se incluye un capítulo de Louise K. Stein ("La Plástica de los Dioses"), donde se discute de forma documentada el impacto de la ópera italiana en músicos y escenógrafos españoles. Louise Stein argumenta que con frecuencia la aparatosa y sofisticada escenografía, el espectáculo cortesano en sí mismo junto a la moda operística, llegaban a suplantar en el dramaturgo la calidad del texto literario. No fue así en Calderón, quien supo mantener el justo equilibrio entre la frondosidad del espectáculo y el valor dramático del texto, que para el gusto español debía conservar una fuerte tendencia declamatoria. Calderón se acomodó a lo que exigían las nuevas modas en las cortes europeas, pero sin sacrificar la tradición recitativa del verso español, al que intercalaba con la música tradicional, más llana y de raíces más populares. Cancioneros, loas cantadas, romances, villancicos, coplas, estribillos aparecen mezclados con la ópera italiana, naciendo con ello el género chico de la zarzuela. En la primera puesta en escena de *La estatua de Prometeo* las fiestas cantadas (zarzuelas) estaban ya en boga.

Louise K. Stein es la autora del segundo subtítulo de la Introducción General: "La Plástica de los Dioses", donde hace un esclarecedor estudio de la función de la música en el teatro del Siglo de Oro. Muestra cómo Calderón aprendió a manejar las alegorías míticas, las máscaras festivas, la música y espectáculo regio sin bajar el contenido intelectual y poético de su obra. Dentro de la

RESEÑAS

revolución musical del siglo XVII combinó las modas teatrales de las cortes de Italia y Viena con el gusto tradicional de un público español que seguía apegado a su propia estética y musicalidad popular. L. K. Stein ilustra y enriquece su exposición con la transcripción musical de las canciones incluidas en esta comedia (pp.74-92).

M.R.Greer completa su estudio del teatro del Siglo de Oro español con un análisis detallado de las fuentes, manuscritos, textos y fechas de publicación y representaciones de *La estatua de Prometeo*. Con una amplia documentación de los archivos de Madrid establece las conexiones entre las cortes de España y Viena por influencia de la Reina Doña Mariana, amante de la ópera vienesa italiana. Ella parece haber instigado a Calderón a crear su *Estatua de Prometeo*, basándose en *Il Prometeo*, ópera vienesa del agrado de Su Majestad.

El texto original que se publica en esta edición, es la versión textual de Manuel de Mosquera acompañada de notas textuales, discusión sobre los problemas editoriales, las enmiendas y la propia autenticidad del manuscrito de Mosquera. El capítulo "Textual Introduction" es modelo de presentación de los problemas editoriales de un texto impreso. Comienza por la descripción y estudio de los instrumentos textuales disponibles, estableciendo la relación de dependencia entre *La estatua de Prometeo* editada en la *Quinta Parte* -dando prioridad a la edición de Barcelona, 1677 (B) frente a la de Madrid, 1677 (M)-, la editada en la *Sexta Parte* -edición Vera Tassis, Madrid, 1683 (V)-, y la de las *sueñas* subsiguientes.

El estudio de los mss. conocidos merece especial atención, porque entre ellos está el de la B.Munic. de Madrid (1-110-12), atribuible a Manuel de Mosquera, actor (1660-1684) y director con compañía propia entre 1684-1689. Como autor de comedias, presentó *La estatua de Prometeo* en el Palacio del Buen Retiro, el 22 de diciembre de 1685, en celebración del cumpleaños de la Reina Madre Doña Mariana de Austria.

El ms. Mosquera se muestra doblemente valioso por no derivar de la rama Vera Tassis ni de la *Quinta Parte* y ser factura de un hombre vinculado estrechamente a las representaciones palaciegas. Esta copia o procede del original o de una adaptación hecha para la representación de 1685. La adaptación se ha-

ce dentro de las tendencias normales de supresión de algunos pasajes y agregados de algunos versos e indicaciones. La autora no puede asegurar que la copia sea de mano del mismo Mosquera, pero sí realizada bajo sus indicaciones, conclusión a la que llega por cotejo con manuscritos de otras comedias calderonianas que proceden del círculo de Mosquera. Los agregados y correcciones referidas a la puesta en escena son de otra mano, que Margaret Greer identifica como la de Juan Francisco Díaz de Tejera, copista de comedias muy conocido entre 1672 y 1695, y asociado a la compañía de Mosquera en 1684-5. El *stemma* textual revela la importancia excepcional del ms. Mosquera -único testimonio de una de las ramas de la tradición precedente del autor.

La descripción bibliográfica de todos los testimonios impresos completa con perfección técnica la presentación de los testimonios.

Se complementa este material con un esquema de la métrica de la comedia, y una bibliografía que pone de manifiesto las extensas lecturas de la autora para el mejor conocimiento del teatro mitológico de Calderón. El texto base de la edición de M. Greer es el ms. Mosquera con indicación a pie de página de las variantes de los impresos B M V, a lo que se agregan noticiosas y pertinentes notas críticas y un apartado de notas textuales del ms. El libro se completa con la inclusión de un Apéndice con el capítulo que Juan Pérez de Moya dedica en su *Philosophía Secreta* (1585) a Prometeo y Epimeteo.

No se podría ofrecer al especialista calderoniano un estudio más completo y sólido del teatro del Siglo de Oro, y de su vertiente mitológica tan poco estimada hasta el presente. Para el no especialista en asuntos calderonianos la lectura de este libro puede ser de gran interés, y esclarecedora para otras disciplinas literarias.

MARTA CAMPOMAR

Juan de Zabaleta, *La honra vive en los muertos*. Edición paleográfica, introducción y notas de Ana Elejabeitia. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Edición Reichenberger, 1986. XII + 244 pp.

El valor fundamental de esta edición es el de haber llevado por primera vez a la letra impresa el manuscrito autógrafo que pertenece a un autor poco conocido como dramaturgo. En cuanto al especificativo de "paleográfica", nos preguntamos hasta qué punto lo es, ya que se modernizó la puntuación y la separación de palabras, se incorporó la acentuación, el uso de mayúsculas y de signos de entonación, se transcribió u como v según la norma actual, etc. Una duda similar surge acerca de las palabras introductorias, que se refieren a este trabajo como "edición crítica", cuando en realidad no hay aparato crítico sino notas propias de una edición paleográfica, en las que se indican tachaduras, clase de tinta utilizada, disposición de versos añadidos, interpolaciones, etc., pero en las cuales está ausente el cotejo (que, por otra parte, no podría realizarse, al no disponer de otros manuscritos o impresos); creemos que tal vez fuera pertinente otra calificación, quizá la de "texto restaurado".

La editora comienza la Introducción diciendo que Zabaleta es poco conocido como dramaturgo, y que pertenece a la escuela de Calderón, en la cual generalmente no se lo incluye; afirma, además, que las primeras noticias de su labor dramática aparecen en boca del propio autor y de algunos de sus contemporáneos, y que las menciones de la bibliografía especializada son incompletas.

Para la investigación relativa a las representaciones de las obras dramáticas de este autor, la profesora Elejabeitia se ha basado en estudios realizados por Varey y Shergold, que le han permitido también fijar un nuevo catálogo y una nueva cronología de las obras de Zabaleta, para lo cual ha tenido en cuenta asimismo la fecha de composición del manuscrito autógrafo o la fecha de publicación en la *Colección de comedias escogidas*. El catálogo agrupa Comedias propias de autoría cierta, Comedias de atribución dudosa, Comedias en colaboración y Piezas cortas, y aporta datos valiosos acerca de manuscritos que se conservan, representaciones, ediciones, fechas ciertas o conjeturadas, estudios bibliográficos, etc. La autoría cierta o dudosa ha sido determinada

de acuerdo con investigaciones de la editora y referencias de La Barrera, Cotarelo, Medel, Palau, etc.

En cuanto a *La honra vive en los muertos*, se asevera que se conserva de ella solamente el manuscrito original, cuyas tachaduras y enmiendas dificultan la comprensión y atentan contra la continuidad del texto. Se dan precisiones acerca del título, la fecha de composición, las representaciones y el estudio bibliográfico, y se hace una descripción muy detallada del manuscrito que, en opinión de la editora, es un borrador probablemente escrito para la representación y no para la impresión, pues en él consta la lista de actores.

Más adelante se hace un análisis de la obra, y se resume su argumento jornada por jornada; se conjetura que la censura ha sido la causa de la sustitución del final original de la obra, por otro que presenta un contenido más moralizante.

Sigue a esto un estudio de la métrica en que se analiza cada jornada, y luego se aclaran los criterios de edición, algunos de los cuales ya hemos comentado más arriba. La editora declara que ha recogido todas las modificaciones que presenta el manuscrito, salvo casos en que la lectura ha sido imposible, y que en nota indica si esas modificaciones se deben al dramaturgo, a la censura o al autor de comedias. También afirma que, cuando los párrafos eran largos, transcribió la primera redacción, criterio que no nos parece apropiado para la fijación del texto, pues cuando la corrección es de mano de Zabaleta, eso indicaría que la voluntad del autor era otra. Aparecen luego detalles acerca de la distribución del texto, la paginación, etc., y por último se da noticia de los signos diacríticos empleados.

En la transcripción del texto se intercalan ocho reproducciones: 1. "hoja primera del manuscrito, en la que figuran la relación de actores y el autor de comedias Pedro Ascanio, para quien Juan de Zabaleta escribió la obra"; 2. "Primera de las hojas interpoladas después de la redacción completa de la comedia"; 3. hoja que presenta "las sucesivas supresiones e interpolaciones que dificultan la reconstrucción del texto"; 4. "Muestra del estado en que se encuentra el manuscrito autógrafo de Zabaleta"; 5. hoja a cuya derecha "se observan anotaciones con distinta tinta y posiblemente de otra mano"; 6. hoja en la que

aparece la cruz griega que, según dice la editora, indicaría la supresión del censor; 7. "Versos del final de *La honra vive en los muertos* que el censor Juan Navarro de Espinosa mandó modificar", y por último, 8. una hoja con "la indicación de Fin de la 3a. Jornada y la firma de Juan de Zabaleta, tachadas", que preceden el inicio del segundo final de la comedia.

Evidentemente el estado del manuscrito ha dificultado la transcripción, y la editora ha hecho un invalorable esfuerzo por fijar el texto. Por eso mismo, sería oportuno que pudiera salvar algunos errores en impresiones futuras: erratas abundantes en el Prólogo (p.XI, 1.17 "hora" debe decir "honra"; p.XII, 134 "leido", etc.), en la Introducción (p.40, 1.3 "dicha" debe decir "dicho"), en el texto (p.72, v.28 "Martin"; p.73 v.75 "oírte"), en las notas (p.87 1.3 "a parte" debe decir "aparte"). Presuntas erratas en cuanto al uso de signos de puntuación (el vocativo aparece puntuado de diversas formas: p.92 v.652 "Yo Alonso"; p.78 v.221 "¡Ay Beatriz del corazón,,"; p.79 v.261 "Pero lo que más, Beatriz,,"; faltan signos de interrogación iniciales: p.145 v.865 "En fin, no respondes?"; hay un caso de punto seguido de minúscula: p.75 vv.134-135 "Por amigo. / y si ella su galanteo"; aparece un barra que no sabemos si fue puesta por la editora o está en el manuscrito: p.71 "ves / tido") o en lo que atañe a la atribución de parlamentos (en la p.146 vv.881-885, el parlamento que está puesto en boca de Alonso, en realidad le corresponde a don Fernando; si de ese modo está en el manuscrito, debería aclararse en nota).

Quizá podamos también atribuir a errores de imprenta ciertas aparentes incongruencias: la acentuación de pronombres demostrativos, personales, interrogativos y exclamativos directos e indirectos: p.89 v.557 "esa" 6 p.90 v.583 "ése"; p.83 v.415 "como" (exclamativo indirecto) 6 p.140 v.689 "cómo" (idem); p.147 v.932 "quanto" (exclamativo directo) / p.140 v.678 "qué" (idem); p.114 v.1239 "quien" (interrogativo indirecto) / p.127 v.298 "qué" (idem); p.116 v.1292 "qué" (interrogativo directo). Casos de acentuación ortográfica incorrecta que no distorsiona el significado (p.132 v.445 "¡qué sea yo tan ignorante!"), y otros en que el error es grave porque altera el sentido (p.91 v.629 "dejo" debe decir "dejó"). También advertimos la falta de diéresis, cuando sería necesaria para la métrica (p.104 v.998 "confiança").

La cantidad de erratas o presuntas erratas que hallamos en la edición, no

nos permite determinar si ciertos errores aparecen en el manuscrito o son errores de imprenta (p.121 v.77 "al" debe decir "el", porque de lo contrario no hay sujeto; p.163 v.80 "inferior" debe decir "inferir").

Hay además errores de puntuación que conducen a dificultades en la comprensión del texto, o a alteraciones de significado: pp.75-76, vv.149-154

tómelos; pues el tomar
es tan barato carifio.
Que de todo esto que oyes,
que de empeños un abismo
parecerá, quando mucho
puede resultar un hijo.

La puntuación fuerte que sigue al sustantivo "carifio" creemos que es incorrecta, pues separa la proposición consecutiva del intensificador. (Véase un caso similar en p.89 vv.550-552).

Aunque la puntuación es esencialmente subjetiva, cierta tendencia de la editora a colocar punto y coma delante de la proposición causal, parece un uso inapropiado.

A continuación del texto, y con el título de "notas explicativas", se da una lista de abreviaturas utilizadas, y luego, jornada por jornada, notas con indicación bibliográfica o sin ella.

Sigue un Apéndice documental que incluye la reproducción y transcripción del testamento de Juan de Zabaleta, en la cual hemos advertido dos errores: "postrera" debe decir "postrimera" (p.237 l.2) y "volunta" debe decir "voluntad" (p.237 l.2), como se lee en el facsímil.

Por último, una bibliografía fundamental incluye: 1. Bibliografía primaria: fuentes textuales y documentales, dividida en: a. obras manuscritas; b. impresos; c. documentos; 2. Estudios sobre el autor o su obra. 3. Diccionarios y vocabularios. 4. Catálogos de teatro y repertorios bibliográficos. 5. Otros estudios.

Para concluir, volvemos a manifestar que nos parece muy digno de respeto el esfuerzo realizado para llevar a la impresión un manuscrito olvidado, cuyas

RESEÑAS

condiciones hacían muy difícil su transcripción. Esperamos que nuestras obser vaciones sean consideradas un aporte en la ardua tarea de dar a conocer títulos inéditos de comedias del Siglo de Oro.

ADRIANA IRMA MAGGIO

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, tomo II: Correspondencia, 1ª (1767-junio de 1794). Edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González. Oviedo, Centro de estudios del siglo XVIII-Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1985, 675 pp. (Colección de autores españoles del siglo XVIII, n.º22-II).

Para el quinto volumen de *Incipit* tuvimos oportunidad de reseñar el primer tomo de este número dedicado a Jovellanos dentro de la Colección de autores españoles del siglo XVIII; allí se anunciaba ya el plan editorial que destinaba la correspondencia del ilustre escritor al segundo tomo que ahora nos ocupa.

El editor hace preceder al texto de una introducción en la que justifica el hecho de que, apartándose de lo habitual, anteponga la Correspondencia y el Diario personal de Jovellanos a otras de sus obras: la tradición de los corresponsales humanistas, los datos históricos aportados, la exposición de diversos temas y la intimidad de las cartas no destinadas a la publicación, son factores de contexto biográfico y cultural que, conocidos de antemano, indudablemente ayudan a la mejor comprensión y análisis filológico de las demás composiciones del autor.

J.M.Caso González dice que esta es una " 'incompleta' edición de la correspondencia de Jovellanos" (p.16), pues se tiene noticia de unas dos mil cartas perdidas o aún no rescatadas; pero es importante señalar que no acaba en este tomo la tarea editorial dedicada a la Correspondencia, pues Caso González confía en que se hallen más documentos y proyecta para ellos un volumen suplementario.

En el prólogo explica ya parte de los "Criterios de edición", los cuales prueban ciertamente la seriedad científica con que encaró la labor: se incluyen las cartas escritas por Jovellanos, a Jovellanos y acerca de él, y también las noticias conservadas sobre cartas perdidas, pero no los tratados y ensayos de forma epistolar cuya materia se adecua a otra sección de las *Obras completas*; se ordenan las cartas por cronología, y las que carecen de fecha se ubican aproximativamente según los datos internos; el texto se constituye sobre autógrafos conservados (a veces inéditos) o sobre ediciones previas, pero no se describen unos ni otras por ser cada carta un manuscrito; indica el editor la fuente, ha-

RESEÑAS

ce referencia, si corresponde, a la difundida edición de Nocedal de la B.A.E. pero no a las que repiten sin valor crítico la de Cañedo. Como esta es la primera parte de las tres que el tomo II dedicará a la Correspondencia, el índice onomástico con datos biográficos de las personas citadas aparecerá al final de la tercera: será sin duda de suma utilidad.

Nos interesa particularmente comentar que el editor resolvió actualizar la ortografía y puntuación. Señala a propósito de esto: "Que se transcriba *muger* o *mujer* es cuestión que no modifica absolutamente nada del texto; pero que unas veces se escriba *muger* y otras *mujer* no tiene el menor sentido" (p.18). Creemos que esto es válido cuando no se sigue la ortografía de algún manuscrito, pero si bien el hacerlo es "incomodísimo para el lector no habituado" (*ibidem*), también conlleva dos ventajas: 1) se reproduce por lo menos un monumento de cultura, como es un manuscrito; 2) si las oscilaciones gráficas son de un mismo autor y de una misma época, ellas tienen relevancia para estudios lingüísticos. Creemos que el criterio general seguido para esta edición la destina no al 'gran público' sino a especialistas; por ello pensamos que en el aspecto ortográfico la habría valorizado más si se hubiese sacrificado la comodidad de lectura en favor de los estudios lingüísticos que podrían desprenderse al menos de los autógrafos.

La comparación del texto impreso con los manuscritos reproducidos nos permite hacer algunas observaciones. En cuanto al manuscrito de p.109, la transcripción respeta formas como "serraran", "lasionales", "comensando", pero no "é-pocha", "havrir", "haver", "mui", "cuio", "edicciones", "expreción", "¿ el" por *al*, "hierva" por *hiexba*, "buei", "amphibio". Creemos que la actitud no es coherente; además, el conjunto de estas formas, si se conserva, puede testimoniar las fluctuaciones de una época, la mayor o menor cultura de un autor e incluso una estética latinizante. No comprendemos por qué se transcribió como *coeno* la forma *caeno* del autógrafo (p.111), ni por qué no se dejó espacio divisor en *o uoos* (p.112) que, aunque en el ms. están muy cercanos, son evidentemente dos palabras como los espíritus lo señalan (consideramos error tipográfico el acento grave colocado a *uoos*). Similares incoherencias se advierten en la transcripción del texto de p.355, del que se respetan formas de época como "fondo u cavidad", "contorno u recinto", "trabajo u vacar", pero no "consexo" = consejo, "ai" = ahí. En p.190 se mantiene el numeral "16" del original, pero en 354 aparece "primera ... segunda" correspondientes al autógrafo "1^a ... 2^a ...",

y en p.423 se escribe "veintitrés" el original "23" de p. 425.

En la transcripción del ms. de p.186 hay un lamentable error, pues el autógrafo "ya no quiere cátedra ni Salamanca" (p.187) aparece trivializado en "ya no quiere cátedra (*de*) en Salamanca". Creemos erróneo el agregado de "[a]" en "Cuando yo esté en Madrid, y por un lado abrace a nuestro Jovino y [a] usted por otro, y entre ambos a dos le estrechemos en nuestros brazos ...", pues el corresponsal quiso decir 'cuando yo lo abrace por un costado y usted por el otro'.

También puede observarse que no se indique como inciso la cláusula contenida en la oración "eligiendo aquellos puntos que se me presentasen ó V.S.^a tal vez me propusiese? escribiendo precisamente ..."; el editor eliminó el signo de interrogación, cuando podría haberse mantenido así: "... se me presentasen -¿o tal vez V.S. me propusiese?- ...", pues el autor quiso sugerirle al destinatario esa posibilidad de propuestas. Tampoco se transcribió como interrogación el texto de p.188, línea 16 ("pero acaso con el tiempo hubiera entre ellas algunas bachillerías no despreciables?") ni se incluyeron los aceptables paréntesis de 189 línea 11 = p.190,4. En la p.190,1 se editó el correcto "Condillac" pero en el autógrafo (189,6) leemos "Condillat". Finalmente, ¿por qué se omite el "Excelentísimo Señor" del principio y final del texto de p.378?; no hemos encontrado anotación sobre ello.

La sobria apariencia de la impresión se ve matizada y valorizada por las reproducciones de manuscritos, dignas de toda preciada edición, y se ve también embellecida e ilustrada con mapas, grabados de ediciones anteriores, fotografías en color o en blanco y negro, ya de personas mencionadas, ya de lugares aludidos, ya de corresponsales o del mismo Jovellanos.

No cabe duda de que, más allá de las observaciones aquí presentadas, que a tafién a los criterios personales para una edición y a las posibilidades que ella puede brindar a los investigadores y estudiosos, el trabajo de José M. Caso González continúa la loable línea iniciada en el anterior tomo y representa una invalorable aportación al conocimiento particular de Jovellanos y al general de la España del XVIII. Nuestro aplauso y aliento para el editor y sus colaboradores.

PABLO A. CAVALLERO

RESEÑAS

Beatriz Curia, *Mídenos tan triste suerte. Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Mendoza (Fac.Fil. y Letras. Univ. de Cuyo), 1987, 121 pp.

La autora rescata, mediante un esclarecedor comentario, el valor poético de esta primera muestra conocida de creación en verso en el Río de la Plata. Lo gra demostrar convincentemente que Luis de Miranda 'no sólo inicia en el Río de la Plata un modo de personalizar imaginativamente el discurso histórico -que es tará presente en las crónicas y se convertirá en característica de buena parte de nuestra gran literatura- sino que su poema, símbolo de una experiencia humana colectiva, arraiga en lo histórico para trascenderlo en una expresión definitivamente poética." (Preliminar, pp.9-10).

Beatriz Curia edita los instrumentos necesarios para sustentar su tesis y comentario: el texto (pp.71-75) y tres apéndices: I. Juicios sobre el *Romance* (todos despectivos o de tibia valoración de sus méritos literarios); II. Gobernantes del Río de la Plata (1536-73). Reseña histórica que encuadra muchas referencias del comentario histórico; III. Relación de Gregorio de Acosta. Fragmentos. (Memorial de la época que coincide conceptualmente con expresiones del *Romance*). Lamentamos que el texto del romance sea una versión modernizada y no la paleográfica de Torre Revello, hecha sobre la única copia que se conserva en el Archivo de Indias, llegada allí entre los papeles que presentó en 1569 Francisco Ortiz de Vergara sobre la situación en el Plata.

Las partes IVa, Va y VIa son el núcleo de exposición del comentario crítico; en la Va, se señalan las siete secuencias en la organización del poema, al tiempo que un cuadro muestra que la composición del romance se ordena en un juego de oposiciones MAL-BIEN, lo que revela una elaboración literaria mucho más cuidadosa que la vista hasta hoy. La intención didáctica de la obra se asienta en la forma elegíaca adoptada (octosílabos pareados, en los que alternan tetrasílabos, que dan el ritmo elegíaco a la exposición), en la comparación con la discordia civil vivida en el tiempo de las Comunidades, en el gran cuadro central del hambre en Buenos Aires con la destrucción final y la exhortación a superar las divisiones intestinas.

La autora ve en el cuadro descripto (desencanto) y en la postulación esperanzada en la llegada de un tiempo de buen gobierno una aspiración muchas ve

Incipit, VII (1987)

ces presente en la literatura argentina.

GERMAN ORDUNA

RESERAS

Díaz Arenas, Angel, *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstracto-Implícito*. Kassel, Edition Reichenberger, 1986.154 PP.

Con un Índice elaborado críticamente, comienza este interesante estudio que, como indica el Prólogo que sigue al Índice, desea alcanzar intratextualmente al Autor.

Dos partes, teórica la primera, y aplicada a textos la segunda, precedidas de una excelente "Introducción al estudio de la instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector Abstractos implícitos" nos conducen al planteamiento y resolución del problema enunciado, a través de muy adecuada bibliografía, explicaciones a pie de página y cuadros y esquemas de las instancias de la comunicación.

Teniendo en cuenta las señales que a distintos niveles se ofrecen en toda lectura, especialmente en toda obra literaria y atendiendo a la capacidad receptora del lector, nos lleva Angel Díaz Arenas a los conceptos de W.C.Booth ("implied author"), Linveit ("l'auteur abstrait") y de W.Schmid ("Abstrakter Autor") debidamente explicitados. Adecuadamente se refuerza la idea de Plano de la Expresión y Plano del Contenido siguiendo la dicotomía Historia-Discurso, señalados concéntricamente en un cuadro *ad hoc*.

Una rica Bibliografía clasificada en textos immanentes, textos críticos, artículos de revistas y libros, textos de consulta y adiciones bibliográficas precede al estudio de las obras literarias utilizadas como ejemplificación metodológica.

El primer texto de aplicación es "Retrato" de Antonio Machado, con excelente estudio de los signos, códigos lingüísticos, literarios y paraliterarios que se sintetizan en cuatro cuadros abarcadores de los factores básicos del mensaje del poema. Díaz Arenas logra una muy clara vivencia de la obra de Machado y muestra un rico campo sémico.

El segundo texto de aplicación es *El Libro de Apolonio*. Comienza con un cuadro comparativo de las dos escuelas, Juglaría y Clerecía, indicando los respectivos códigos estéticos de Autor, que representan el campo sémico I, y dos

cuadros de campo sémico (II y III), relacionados con la Sintaxis y la Semántica respectivamente, a los que Díaz Arenas caracteriza en sus conclusiones.

Podemos considerar que el estudio interdisciplinario, la metodología claramente aplicada y la seriedad de la bibliografía utilizada, colaboran eficazmente para que Angel Díaz Arenas logre su propósito de llegar por la sistematización de códigos establecidos, por las señales de los diversos planos sémicos, a la meta del libro que nos ocupa, cuyo Prólogo indica el deseo del autor de "...mostrar caminos que le devuelvan al autor su autoría, pero en ningún caso su biografía" (Prólogo, p.11).

Un interesante aporte en la siempre ardua tarea de la interpretación de textos literarios, cuyo campo es tan difícil como apasionante.

M. ANGELES SCHLUMPP TOLEDO

RESEÑAS

Kurt Spang, *Grundlagen der Literatur- und Werberhetorik*. Kassel, Edition Reichenberger, 1987. 258 pp.

La editorial Reichenberger publica para su colección "Problemata Semiotica" este estudio de Kurt Spang sobre la retórica literaria y publicitaria.

Después de una breve historia de la Retórica, como teoría, desde los griegos hasta nuestros días, distingue entre la Retórica como arte de convencer y arte de persuadir. A los tipos clásicos -*genus iudiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum*- añade los más recientes: *ars praedicandi*, *ars dictaminis*. Con estos últimos, relaciona la publicidad como *sermo absentis ad absentem*. Estudia los elementos compositivos del discurso -*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, etc.- y los aplica al lenguaje de la propaganda. Define luego la publicidad como una información persuasiva que debería llevar a la adquisición de un producto o servicio. Y la incluye, junto con la literatura, como ejemplificación de la Retórica.

Clasifica y define las figuras retóricas e incluye ejemplos -en castellano, francés, italiano, inglés y alemán- con textos literarios y publicitarios (vg. una variedad de *Parallelismus*: *coacervatio* Louis Aragon, *Je vous salue ma France...* "Lorsque vous reviendrez car il faut revenir / il y aura des fleurs tant que vous en voudrez / il y aura des fleurs couleur de l'avenir / il y aura des fleurs lorsque vous reviendrez." Un reloj y un yoghurt se promocionan así: "Todos son cuarzo / todos son Seiko / todos son superprecisos", "Une cuillère pour les fruits. / Une cuillère pour grandir." (p.110). Incluyamos una muestra de *chiasmus*: J.Prévert, *Paroles*, "Ceux qui donnent des canons aux enfants / Ceux que donnent des enfants aux canons.", semejante al modo de imposición de una bebida: "Un espléndido brindis / con brandy Espléndido" (pp.111 y 112).

Para mayor claridad y síntesis, establece un útil cuadro para la identificación de dichas figuras retóricas a las que agrupa en figuras de posición, de repetición, de ampliación, de reducción, de apelación y tropos. Termina el libro con un análisis retórico del soneto 149 de Góngora y listas de las Retóricas y Poéticas más difundidas (desde Aristóteles hasta Lausberg) y de las obras de consulta más importantes. Es éste un estudio de lectura estimulante, que responde ampliamente a la propuesta del título y, además, de excelente impresión.

Alberto Gil / Hans Scherer, *Physis und Fiktion. Kommunikative Prozesse und ihr literarisches Abbild in El Jarama*. Kassel, Edition Reichenberger, 1984. 201 pp.

Es éste el tercer volumen de la colección "Problemata Semiotica" y es finalidad de los autores integrar, desde un punto de vista más abarcante, el aspecto físico y psíquico en la interacción de la comunicación y de la situación. Lo situativo había sido ya reconocido como tema de estudio pero se presentaba con una estructura dinámica demasiado compleja para ser analizada. Vg. Claude Germain, *La notion de situation en linguistique* (Ottawa, 1973), en que se trata no de la situación como tal sino sólo del concepto lingüístico con el que debería ser representada. Lo que una situación comunicativa efectivamente distingue son estructuras cambiantes que tienen carácter material de energía y de información, de aquí las dimensiones física/social/informativa que describen la situación como un microcosmos. Con este parámetro aún muy general, es posible también describir satisfactoriamente los hechos comunicativos en su interdependencia. Para ello hay que ampliar el marco de las cuestiones puramente lingüísticas en favor de un punto de vista generalizadamente semiótico.

Uno de los momentos característicos de la novela contemporánea es el marcado por el esfuerzo para trasladar toda la riqueza de la comunicación natural a la ficción de la creación literaria. Evidentemente en este paso, se empobrece el inagotable caudal de posibilidades informativas de la situación real: el autor está obligado a recrear y verbalizar el espacio situativo -siguiendo los mecanismos del sistema psico-físico - según la capacidad de captación de la conciencia del lector. Gil y Scherer optan por un criterio metodológico que supere los límites tradicionales entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, así como entre literatura y ciencias del lenguaje, con un principio de integración. Como primera tarea, se propone estudiar el espacio de la situación en sus elementos esenciales: consideran que puede ser desplegado en vectores físicos, sociales y de información. Esto se comprende como resultado de una actividad neuronal que se realiza en el SNC, gracias a procedimientos sensoriales y a datos almacenados. El elemento menor del aparato cognoscitivo es la célula nerviosa que, sin embargo, desempeña sólo un papel estadístico en un haz de tejido celular mayor como módulo individual de excitación/inhibición. La transmisión de estímulos se concreta con la ayuda de sustancias transmisoras que llevan los in

pulsos eléctricos por sobre los puentes 'synápticos'. Se presume que los procesos cognoscitivos se basan en la formación de gangliósidos que son sustancias químicas estabilizadoras de las relaciones asociativas (engramación). El rendimiento cognoscitivo del SNC reside en percibir y distinguir señales de distinta procedencia sensorial y semiótica y transformarlas en representaciones consistentes. Este proceso es manejado por sistemas de conductos emocionales, biológicos, psicológicos y sociales. Un estímulo de sentido se hace signo cuando es ofrecido concientemente como suceso informativo a un sistema psicofísico. Entre significante y una circunstancia reproducida puede existir una relación más o menos estrecha: grado de iconicidad. Hay que reconocer además en el campo de lo real al lado de la lengua, sistemas de información subsidiarios. El comportamiento no verbal es la forma más importante de comunicación complementaria. Presentan los autores un sistema que incluye la enumeración de miremas, mimemas, gestemas, proxemas y pantominemas, como unidades que en medida variable pueden realizar la función de 'representación', 'expresión', 'llamado' y 'regulación'.

Gil y Scherer estudian la técnica del film como proceso de representación análogo a la comunicación lingüística: por una parte, los hechos del habla son registrados como diálogos y, por otra, todos los fenómenos visuales y los acústicos no lingüísticos (ruidos) constituyen un comentario al texto.

Excelente obra para ejemplificar todas estas premisas teóricas es la novela de Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, aparecida en 1956 y que pertenece a la prosa neorrealista española. Su autor manifiesta ser profundo conocedor del Neorrealismo italiano y particularmente del arte fílmico; a esto se añade su intensa indagación de problemas lingüísticos. Así, las acciones y conversaciones banales de los personajes en la taberna de Mauricio se convierten en verdaderas predicciones frente a la muerte de la muchacha que se ahoga al atardecer. Sánchez Ferlosio, de manera explícita e implícita, tematiza problemas del campo lingüístico con sus secuelas sociopsicológicas, y el aspecto filosófico-metafísico está dado por las descripciones líricas de la naturaleza. Los autores de *Physis* u. *Fiktion* analizan con profundidad, en el cap. 4º, el modo en que S.F., desde la figura gramfática del texto, consigue impregnar en la conciencia del lector una realidad multisensorial: *El Jarama* contiene un componente denotativo, connotativo y poético. Un análisis preciso de la textura lingüística muestra el en-

trelazamiento de los diálogos y de las observaciones del autor y sus efectos es
peciales pero también lo no verbal -mímica, gestos, etc.- es integrado a los pro
cesos comunicativos así como las directivas del autor, al modo de un 'régisseur'.

Para concluir, en sus dos componentes (semántico-narrativo y formal-lingüís
tico), *El Jarama* alcanza alturas de considerable nivel estético y este valioso a
nálisis de Gil y Scherer, esclarecedor y exhaustivo, es digno de todo reconocimien
to.

J.R.

RESEÑA DE PUBLICACIONES PERIODICAS Y MISCELANEAS

El Crotalón. Anuario de Filología Española, 2 (1985), 643 págs.

Ana María Alvarez Pellitero, "Aportaciones al estudio del teatro medieval en España", pp.13-35. Luego de una reseña cuidada de las aportaciones documentales al conocimiento del teatro medieval en España desde la aparición en 1958 del estudio de R.Donovan, quien utilizó el testimonio de las *Consuetas* que dan persistente noticia sobre dramatizaciones, la autora agrega los testimonios del Sínodo diocesano de Oúellas (1325), del Sínodo de Porto (1477), del Sínodo de Badajoz (1541) y la norma sinodal de Antonio de Guevara, después de la visita pastoral a su diócesis de Mondoñedo (1541). La documentación sinodal ilustra, pues, el origen religioso del teatro español. (G.O.)

Andrew A. Anderson, "Poeta en Nueva York, una y otra vez", pp.37-51. La crítica lorquiana referida al libro *Poeta en Nueva York* se ha inclinado, a partir de la aparición de las ediciones de Eutimio Martín (1981) y Miguel García-Posada (1982), por una escisión del libro póstumo de Lorca, creando otro nuevo titulado *Tierra y Luna*. Además, se ha postulado la hipótesis de la existencia de una versión anterior (1932-33) que no reflejan ni la edición de Norton (New York, 1940) ni la de Séneca (México, 1940). Luego de una evaluación de la edición de Martín, Andrew A. Anderson vuelve su atención a las referencias y comentarios que Lorca hizo en sus últimos meses de vida sobre este libro. Lorca trabajaba en el proyecto de entregar al editor Bergamín un original mecanografiado para su publicación; pero en el momento de su asesinato sólo había entregado al editor un original mecanografiado incompleto, que Emilio Prados corrigió y completó buscando los textos que faltaban. 'Me mantengo firme en la opinión de que las dos ediciones se prepararon a partir de dos copias del 'original', o más bien Norton a base de una copia (qui-

zá ya hecha en Francia) y Séneca a base de otra copia, pero al mismo tiempo aprovechando la posesión del 'original' para posteriores consultas"(p.50). Anderson sugiere que en adelante se preste mayor atención a la edición de Norton, dejando de lado ese estado hipotético anterior al ya conservado del libro. (H.O.B.)

Pedro M. Cátedra, "Algunas obras perdidas de Enrique de Villena con consideraciones sobre su obra y su biblioteca", pp.53-75. La obra de don Enrique de Villena ha sido motivo en más de una ocasión para que Pedro Cátedra expusiera sus justas apreciaciones. En este nuevo aporte suyo, alejándose de la labor poética de don Enrique, se propone reflexionar sobre las noticias que ha recogido de algunas obras perdidas del autor y sobre el destino de su biblioteca. Así, entre las obras que señala como perdidas, pone dos de tono jurídico, un Código precioso copiado entre 1457 y 1458 que se conserva en la biblioteca Bodmeriana y unas vías e mandamientos compuestas por el Cabildo de Oenca que Villena pudo revisar e introducir retoques en 1423, en el período de su residencia en esa región. De diverso tenor son el Libro de los fuegos y la Istoria de Vulcán mencionados en Los doce trabajos de Hércules; la Exposición de la carta de Maestre Alfonso y la Oraçion en epistolas de Maestre Alfonso anteriores al Arte cistoria donde se los menciona y las Arengas e propusiciones las cuales, en opinión de Pedro Cátedra, deben ser más bien una selección de materiales oratorios y retóricos escogidos de las Décadas de Tito Livio. Finalmente, el autor vuelca su atención sobre la biblioteca de don Enrique, sosteniendo que algunos de los libros del poeta debieron haber pasado a manos del Conde de Benavente y otras bibliotecas particulares en estado de mero borrador y no tener, por tanto, interés para los inquisidores o bibliófilos que disputaron su biblioteca. (H.O.B.)

R. M. Flores, "Sancho's Rustic Speech", pp.77-95. Flores, inteligente estudioso de los primeros impresos de la obra cervantina, profundiza, desde esa perspectiva, en el conocimiento de la cuidadosa caracterización que Cervantes hizo de los niveles de lengua de don Quijote y Sancho. Primero hace un detenido análisis del lenguaje rústico de Sancho, distinguiendo las prevaricaciones idiomáticas (juegos de palabras, errores por ultracorrección) de los coloquialismos. Pero estos usos léxicos de Sancho son estudiados en su contexto, es decir, atendiendo al cómo y dónde se los aplica. Los juegos de palabras son equivocaciones concientes al servicio de la socarronería de Sancho, o para cubrir situaciones difíciles. Cervantes usó de manera diferente los juegos de palabras, las ultracorrecciones y el

léxico coloquial. Don Quijote mismo en determinadas circunstancias usa el léxico coloquial. Flores demuestra que la lengua que hoy nos conservan las primeras ediciones ha sido alterada por los distintos cajistas que, al componer el texto, no interpretaron la sutileza de los niveles de lengua y 'corrigieron' parcial o totalmente los 'errores' que eran nada más que recursos estilísticos del autor. La ejemplificación aducida es apropiada y convincente. "Es ahora evidente que Cervantes apeló en su obra a lectores y auditores igualmente" (p.95). (G.O.)

María Clementa Millán, "Sobre la escisión o no de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca", pp.125-45. La autora vuelve sobre el problema que suscitó el hallazgo de Eutimio Martín de una lista manuscrita de Lorca con algunos poemas de *Poeta en Nueva York*, bajo el título de *Tierra y Luna*. María Clementa Millán sostiene que ni las entrevistas ni la conferencia son suficientes como para considerar la partición del libro póstumo de Lorca, inclinándose por una unidad interpretativa. Para la autora, las dos perspectivas fundamentales (Nueva York como símbolo del sufrimiento y su propia situación individual) y la presencia de un único protagonista poético otorgan al libro una unidad difícilmente escindible. Por otra parte, sostiene que razones de orden interno invalidan la consideración de la conferencia como base para la fijación de estos poemas, ya que en ella Lorca trataba de explicar a sus amigos textos de una etapa de su vida, que ellos habían recibido con frialdad; esto lo llevó a poner el acento de sus explicaciones en lo que de palpable y objetivo tenía el libro, mientras que los poemas no están organizados como una "crónica de viaje". En consecuencia, rechaza la conferencia como punto de apoyo para efectuar enmiendas textuales y reafirma la unidad del libro. (H.O.B.)

Bienvenido Morros Mestres, "Algunas observaciones sobre la prosa y la poesía de Herrera", pp.147-68. Hasta hoy son tres hipótesis que la crítica ha propuesto para explicar las esenciales diferencias que se advierten en poemas de Herrera publicados en 1582 (*Algunas obras ...:H*) y nuevamente incluidos en la recolección de 1619 (*Versos ...:P*) 1. Las variantes proceden de una mano ajena a Herrera (hipótesis de Francisco de Quevedo y de José M. Blecua); 2. Las diferencias muestran una maduración propia de la trayectoria poética del autor (S. Battaglia, O. Macrí, Inoria Pepe Sarno); 3. P reflejaría una etapa de elaboración anterior a H (Adolfo Coster, Ricardo Senabre). Bienvenido Morros aporta nuevos elementos que permiten rechazar la hipótesis 3 (P>H) y la 1. Para ello analiza el soneto III de H, *Pent-*

se, *mas fue engañoso pensamiento* y sus diferencias con la versión de P, mostrando la importancia de tener en cuenta la influencia en la España del siglo XVI, de las *Fiori* y las *Rime scelte* de los poetas italianos, especialmente los versos de P. Bembo y B. Tasso; influencia que es notable en la versión de H y que trata de desdibujarse en la de P. Las *Anotaciones* a la obra de Garcilaso muestran también la deuda de Herrera con los *Poetices Libri septem* de J. C. Scalígero, y las poéticas de Bernardino Daniello y Girolamo Ruscelli. "La poesía y la prosa de Herrera se entienden mejor al arrimo de los modelos que traduce y reelabora"(p.167). (G.O.)

Francisco Rico, " 'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", pp.169-198. Con magistral manejo de la erudición, F. Rico demuestra la presencia conciente de las tesis básicas del aristotelismo heterodoxo que, condenado a fines del siglo XIII, hizo sentir su influencia en las ideas del siglo XIV. Contra algunos de sus principios se alzó expresamente el *Lucidario* de Sancho IV, el *Zifar* y los mejores escritores de la primera mitad del siglo XIV castellano. Entre ellos Juan Ruiz, con su conocida ironía burlona, apunta, en boca del Arcipreste protagonista y respaldado en la autoridad de Aristóteles (c.71-76), la creencia en la fuerza natural que determina en los hombres y en la creación toda, el impulso de perpetuarse. La tesis se amplificará a propósito de las tres aventuras iniciales, pero seguirá vigente como concepto estructurador del *Lba* hasta la invectiva contra la Muerte. La investigación sobre el marco cultural del *Libro* tiene repercusiones textuales: Francisco Rico puede asegurar la originalidad de la c.75 (*omitida en G*) y sostener la legitimidad de la lección de T, *amor frente a S, al mundo en 1549d (Muerte, mata vida, el amor aborreces)*. (G.O.)

Nicasio Salvador, "La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donas*, de Pere Torrellas", pp.215-24. El autor centra su trabajo en los vv. 19-22 de las *Coplas*, donde Pere Torrellas compara a las mujeres con las lobas, porque prefieren al más feo y despreciable; se parecen a las anguilas porque se aferran a su hombre para retenerlo y son como el erizo, porque se sirven de su ingenio para hacerle frente. Nicasio Salvador rastrea la tradición de estas semejanzas en los libros que tratan de animales, además de los bestiarios, señalando para este caso la importancia del *Tresor* de Brunetto Latini y de la *Historia de los animales* de Claudio Eliano. El tipo de alusión que usa Pere Torrellas le

permite inferir que la lírica cancioneril estaba dirigida a círculos capaces de apreciar esta clase de imágenes y referencias. (G.O.)

TEXTOS. María Soledad Arredondo, "*La Satyre Ménippée*. Primera traducción castellana", pp.227-58. Una Introducción muy bien documentada informa sobre este curioso texto político-satírico, que propició el triunfo de la parcialidad de Enrique IV y su entrada en París el 22 de marzo de 1594. La autora traduce el manuscrito de 1593, versión próxima al primer estado, más breve, de la sátira que tendría sucesivos agregados hasta llegar al impreso de 1594. Un curioso documento hispanófono. (G.O.)

Vicente Beltrán Pepiá, "*La Cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*", pp.259-273. Por primera vez disponemos de una edición crítica de la famosa *Cantiga*, flor lírica de un tiempo poético escaso en ejemplos. Vicente Beltrán expone los problemas textuales e introduce juiciosas enmiendas al tiempo que ilustra el texto con un estudio pormenorizado del paradigma estrófico. Este análisis le permite señalar que la *Cantiga* es ajena a la tradición trovadoresca en los temas y en la expresión, porque este poema de Alfonso XI recoge elementos formales y estéticos propios de la *cantiga de amigo* y de las pastorelas, próximo también al mundo de las *Cantigas de Santa María*. A los recursos expresivos de la *cantiga de amigo* agrega el de las comparaciones florales, que también se dan en la lírica mariana del *Libro de buen amor* y perdurarán hasta Villсандino. (G.O.)

Trevor J. Dadson, "Dos autógrafos desconocidos de Gabriel Bocángel", pp.275-298. Se reproduce el texto de dos manuscritos autógrafos de Bocángel, hoy en la biblioteca de la Hispanic Society of America. Uno hasta hoy inédito es la "Introducción a una Achademis", poema de circunstancias, probablemente escrito entre 1620 y 1630 cuando Bocángel era miembro activo en la Academia de Madrid; el otro, "Fiesta real de toros", se publicó dos veces en el siglo XVII y se escribió entre Navidad y Epifanía, de principios de 1650. Los textos se dan en dos columnas (forma original y versión moderna). (G.O.)

Jean-Pierre Etienne, "Entreemeses y bailes naipescos del siglo XVII", pp.299-333. El autor se ha propuesto reunir aquí una serie de piezas de teatro menor que tienen como tema el juego de naipes, advirtiendo que si bien tienen un escaso valor artístico, no es poco su valor lexicográfico. Luego de destacar el uso del vocabulario naipesco en la literatura del siglo XVII -entre otros en Cervantes y Calderón-, reseña diez obras de tema exclusivamente naipesco, de las cuales edita tres,

enriquecidas con notas textuales y comentarios: [¿Manuel Vallejo?], *Baile de los juegos*, conservada en una colección de bailes (BNM 14851); Anónimo, *Baile de la conversación*, aunque conservado en una copia del siglo XVIII (BNM 14513), se remonta tal vez a la centuria anterior; Anónimo, *Pintura del juego del hombre* (BNM 16292); si bien en la portada del volumen se clasifica a las piezas que contiene como "sainetes", se trata de bailes. Jean-Pierre Etievre se ha lanzado a la búsqueda de este tema en entremeses y bailes, pues sostiene que es en esas piezas menores en las cuales se debe buscar el corpus poético y semántico del naipe. (H.O. B.)

Angel Gómez Moreno, "La *Questión* del Marqués de Santillana a don Alfonso de Cartagena", pp. 335-363. (V. *infra*).

José J. Labrador, C. Angel Zorita y Ralph A. Di Franco, "La *Egloga* de Juan de Torvar. Extenso poema del Siglo de Oro sobre el Amor 'Que no quiere decir su nombre'", pp.365-400. Se publica el texto de la *Egloga* transcrita en el *Cancionero de poesías varias*, ms.617 de la Biblioteca de Palacio, probablemente de mediados del siglo XVI, precedido de una breve introducción descriptiva del poema. (G.O.)

José María Micó, "Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer", pp.401-472. El autor precede la edición de la "*Censura a las Lecciones Solemnas de Pellizer*", con un útil y documentado resumen de los comienzos de la polémica que suscitó la divulgación del *Poliéfemo* y la *Soledad primera* de don Luis de Góngora. Ubica así la personalidad de Andrés de Cuesta y las motivaciones de su reacción punzante contra las interpretaciones y la erudición pomposa de Pellicer. A continuación se edita el autógrafo de la *Censura* contenido en el manuscrito BNM 3906 (fols. 409r-435v) seguido de una selección de las "Notas al *Poliéfemo*", *ibid.* (fols. 282r-403v); textos de lectura sabrosísima que se editan enriquecidos por 279 notas, que muestran la completa y atinada erudición de José María Micó. (G.O.)

Carmen Parrilla García, "El *Tratado de amores*. Nuevo relato sentimental del siglo XV", pp. 473-86. El códice S/3/20 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, donde se conservan las tres obras de Juan de Flores, contiene también (fols. 17r-22r) el texto fragmentario de un anónimo relato sentimental que se registra como *Tratado de Amores*, y aquí se edita por primera vez. La editora precede los fragmentos con un breve estudio introductorio que caracteriza este relato dentro del género lla

RESEÑA DE PUBLICACIONES

mado "novela sentimental". (G.O.)

VARIA. Julia Barella, "Antonio de Eslava y William Shakespeare: historia de una coincidencia", pp.489-501. Allega nuevos argumentos que justifican la influencia de *Noches de invierno* (Pamplona, 1609) de Antonio de Eslava en la etapa final de la producción shakespeariana. Russell V. Brown y Derek C. Carr, "Don Enrique de Villena en Cuenca. Con tres cartas inéditas", pp.503-15. Se trata aquí de iluminar algunas facetas de la permanencia de don Enrique de Villena en Cuenca. Para ello, R.V.Brown y D.C.Carr han rastreado las referencias a don Enrique en documentos conservados en los archivos municipales y capitulares de Cuenca, que revelan alguna relación del poeta con los disturbios civiles que por aquellos años agitaban a la provincia. De los ocho documentos dados a luz, el último, una carta firmada por don Enrique dirigida al Cabildo, que se conserva bajo la signatua 887, es juzgado por los autores como el de más alto valor. En definitiva, estos documentos echan nueva luz sobre la estancia del poeta en Cuenca entre los años 1417 y 1427. Claude Chauchadis, "Un 'curioso libro contra el duelo': *Destierro y azote del libro del duelo* de Juan Antonio Lozano", pp.517-530. El comentario de este libro conocido sólo por el único ejemplar de la B. Universitaria de Zaragoza, del año 1640, da pie para un estudio del duelo en la corte de los Austrias. Trevor J. Dadson, "Miscelánea bocangelina: Noticias diversas sobre la obra y familia de Gabriel Bocángel y Unzueta", pp.531-537. José M. Micó y R. Ramos, "El texto de la primera parte de la *Descripción del castillo de Bellver* de Jovellanos", pp.538-42. La *Colección de trozos escogidos...* que Alberto Lista hizo publicar en 1821, para uso de sus alumnos, contenía pasajes de la *Descripción* que revelan mejores lecturas que las de la primera edición de Cañedo, en 1832. Lista manejó un manus crito mejor que el que sirvió de base a Cañedo. Bienvenido Morros, " 'Me vino la terciaria derecha' (*Lazarillo*, Tractado II)", pp.543-49. Propone la interpretación de 'terciaria continua' = 'hambre continua', para lo cual aduce trozos de tratados médicos de Francisco López de Villalobos, expositor del galenismo arabizado imperante a principios del siglo XVI.

DE RE BIBLIOGRAPHICA. Arthur L.-F. Askins, "Notes for the *Diccionario de pliegos sueltos* of Antonio Rodríguez-Moñino", pp.591-600. Son 91 notas que se han confeccionado después de una inspección directa de algunos catálogos manuscritos de la biblioteca de Hernando Colón; es el cuarto aporte que hasta hoy se ha hecho para modificar y completar el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino. Marcelo Grota, "Notae. Impresos y manuscritos desconocidos de los siglos de oro", pp.603-5. Marcelo Grota describe el manuscrito original de los *Cantos místicos* del cuarto

Marqués de Almazán (1585), poesía piadosa, regalo literario a la princesa Margarita de Austria, monja en las Descalzas Reales. Jaime Pascual, "Literatura e imprenta en la Barcelona del siglo XVII (El caso de Antonio Lacavallería)", pp. 607-39. Describe el contenido de los 19 pliegos barceloneses del siglo XVIII conservados en la biblioteca de Adolfo López y hace interesantes observaciones para la historia de la imprenta y el pliego suelto en ese siglo.

Questión del Marqués de Santillana y Respuesta de Alfonso de Cartagena. Edición de Angel Gómez Moreno. (El Crotalón, 2 (1985), pp.335-63).

El siglo XV es el período de la literatura medieval en que, de forma más completa, se funden experiencia vital y creación artística. Las obras literarias alientan y sostienen estructuras sociales que se fundamentan en el trasvase de su conciencia y su existir al texto escrito. Por una parte, los diversos análisis de la Fama y la Providencia, y, por otra, la obsesiva conversión de los autores en personajes de sus propias creaciones, testimonian el entrecruzamiento de ficción y realidad que propició la existencia de cortes nobiliarias, fiestas caballerescas y debates intelectuales.

El *Libro de vita beata* de Juan de Lucena ilustra el modo en que se desarrollarían las disputas o competiciones literarias tras la proposición de unos asuntos dados; cito este opúsculo ya que él puede servir de marco a la edición aquí reseñada: dos de sus personajes son Iñigo López de Mendoza y Alfonso de Cartagena, convertidos en estas cartas, en seres epistolares que enjuician el arte de la caballería.

Dos perspectivas, pues, asoman de inmediato en estos textos: la epistolográfica y la materia caballeresca. El que estas dos misivas hayan llegado a nuestros días conservadas en diez códices (descritos en pp.340-342) indica la forma en que la vida literaria se nutría de acontecimientos reales, dispuestos después como modelos configuradores de nuevas disposiciones creativas: piénsese, por ejemplo, cómo las estructuras narrativas de los libros sentimentales y de caballe

rías insertan las epístolas para resumir e intensificar tiempo y espacio argumentales. Resulta, por ello, que estos dos textos participan de la visión genérica de la epistolografía, cuyos componentes compositivos estaban ya articulados por las *Artes dictaminis*.

La segunda perspectiva, la de la materia caballerescas, presta el contenido argumental a las dos obras. Toda la primera mitad del siglo XV, hasta la ascensión de los letrados a los órganos de gobierno, vive imbuida en una constante reflexión sobre la caballería como forma de vivir y como modelo de pensar. El profesor Gómez Moreno -editor de estas dos cartas- ha estudiado ya la difusión e influencia de los tratados teóricos caballerescos en la vida literaria medieval (véase en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, t.II, Madrid, FUE, 1986, pp.311-323); la ficción pura, la historiografía, las traducciones, la poesía cancioneril, todos estos registros se vieron marcados por la impronta caballerescas de los tratados de Bouvet, de Vegecio, de Frontino y, sobre todo, de Leonardo Bruni, autor consultado y leído por el Marqués de Santillana y sobre el que formula su *Questión* al Obispo de Burgos.

La trascendencia de estos dos textos, como se comprueba, viene avalada por múltiples razones y resultaba, por ello, urgente una edición definitiva que examinara la completa transmisión textual de las obras.

El profesor Gómez Moreno es el mejor conocedor de la obra del Marqués de Santillana (próximamente publicará, junto a Maxim P. A. Kerkhof, su *Obra completa en prosa y verso*). No sólo ha perseguido toda la tradición manuscrita del Marqués, sino que ha descubierto códices desconocidos, que han permitido construir una nueva lectura del famoso *Proemio* (la edición de este texto se encuentra ya en prensa, pero puede verse, mientras tanto, *Dicenda*, 2 (1983), pp. 77-110).

Estos sólidos conocimientos respaldan la seriedad de esta edición. Gómez Moreno examina, primero, las anteriores versiones de las epístolas publicadas por Amador de los Ríos (1852) y por Mario Penna (1959); las dos resultan sumamente defectuosas, porque aunque Amador de los Ríos maneja tres códices, se mantiene fiel al moderno (siglo XVIII), cuyas lecciones están repletas de divergencias respecto a los manuscritos medievales; Mario Penna, por su parte, intenta

corregir estos errores, pero conserva otros tantos, al desatender buena parte de los códices existentes.

Ante esta situación, Gómez Moreno organiza en un sugerente *stemma* los diez representantes de la tradición manuscrita de los textos: siete son del siglo XV (cinco están en la BN de Madrid, uno en la de El Escorial y otro se halla en paradero desconocido) y tres son copias tardías. La *collatio* efectuada no resulta segura como confiesa el editor, debido a una "hipotética contaminación y la pérdida de numerosas copias" (p.342); con todo, pueden trazarse tres subtradiciones en la obra y agrupa de esta forma los códices. Numerosos ejemplos muestran esta *constitutio textus*, de la que resultan elegidos dos manuscritos, por ser los que garantizan la mejor lectura de las cartas: el que Gómez Moreno llama N4 (BNM 6609) y el designado como E (Esc. h.II.22). N1 (BNM 7099) y N2 (BNM 3666), a pesar de ciertas equivalencias con N4, son los que peor transmiten los textos conservados, porque reproducen "numerosas lecciones aberrantes" (p.346). De todos modos, a pie de página se ofrecen las variantes, que han permitido la disposición del *stemma* dibujado en p.345; resulta muy significativo que estas variantes no se refieran a lecturas de cada uno de los códices, sino que reflejan las agrupaciones de las diversas subtradiciones textuales.

Existen algunas erratas de imprenta que deben corregirse a fin de no desvirtuar la perfecta transcripción establecida por el editor; las lecturas correctas que me ha indicado el profesor Gómez Moreno son las siguientes: 1.22: "non atajase e se le diese"; 1.112: "mesmo"; 1.186: "E quan"; 1.262: "Cañ"; 1.353: "dél"; 1.357: "está".

Quedan, de esta manera, aseguradas dos de las epístolas más interesantes del siglo XV. Resulta ya posible construir desde ellas el ambiente humanístico de la intelectualidad de esta época, con todas las cuestiones relativas a las disputas entre caballeros y letrados, a la difusión de los autores cuatrocentistas italianos e, incluso, al conocimiento de la influencia de los conversos en la España de los Trastámara.

FERNANDO GOMEZ REDONDO

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AEM:	<i>Anuario de Estudios Medievales.</i> Barcelona.
BBMP:	<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.</i> Santander.
BHi:	<i>Bulletin Hispanique.</i> Bordeaux.
BHS:	<i>Bulletin of Hispanic Studies.</i> Liverpool.
BNM:	Biblioteca Nacional de Madrid.
BNParis:	Biblioteca Nacional de París.
BRAE:	<i>Boletín de la Real Academia Española.</i> Madrid.
CH:	<i>Cuadernos Hispanoamericanos.</i> Madrid.
CLHM:	<i>Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale.</i> París.
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Esc./Escur.:	Escorialense.
FMLS:	<i>Forum for Modern Languages Studies.</i> St. Andrews.
HR:	<i>Hispanic Review.</i> Philadelphia.
HSA:	Hispanic Society of America. New York.
JHP:	<i>Journal of Hispanic Philology.</i> Tallahassee.
NRFH:	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica.</i> México.
RABM:	<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.</i> Madrid.
RAE:	Real Academia Española. Madrid.
RAH:	Real Academia de la Historia. Madrid.
RH:	<i>Revue Hispanique.</i> París.
RPh:	<i>Romance Philology.</i> Berkeley.
ZRPh:	<i>Zeitschrift für romanische Philologie.</i> Tübingen.

Incipit incluirá las siguientes secciones fijas:

- ARTICULOS (trabajos originales de investigación)
- NOTAS (trabajos breves, puesta al día sobre temas de la especialidad, *marginalia* de investigaciones en curso)
- RESEÑAS (sobre publicaciones últimas en la especialidad: problemas ecdóticos, ediciones críticas)
- NOTICIAS BIBLIOGRAFICAS

y las secciones eventuales:

- MISCELANEA (trabajos breves que no entren en otras Secciones e interesan al campo de *Incipit*)
- NOTAS-RESEÑA (sobre ediciones y estudios)
- DOCUMENTOS (fragmentos en prosa y verso que se incluyen casualmente en códices: rúbricas, anotaciones y toda *marginalia* en los códices digna de ser destacada)
- NOTICIAS (del *SECRET*, de otros centros y de investigadores, Congresos y Simposios)

Las colaboraciones serán solicitadas por la Dirección o presentadas por miembros del Consejo Asesor. Deben enviarse en original y copia, mecanografiadas a doble espacio con un máximo de 40 págs., las notas agrupadas al final. Los títulos de obras y de publicaciones periódicas se subrayarán; los de artículos y colaboraciones en obras mayores se destacarán entre comillas dobles. Se podrán incluir grabados, dibujos, esquemas o reproducciones si son necesarias para el estudio. En caso de colaboraciones extensas, el Director podrá fragmentarlas para su publicación, previo consentimiento del autor. Se encarece la brevedad de la anotación y la debida comprobación de toda referencia y cita. Las colaboraciones rechazadas se devolverán por correo ordinario.

Las reseñas sólo se publicarán a requerimiento del Director y no llevarán notas. Dentro de las posibilidades financieras, se entregarán 25 separatas y 1 ejemplar a los colaboradores del volumen. El Director no se responsabiliza particularmente por las opiniones vertidas por los colaboradores.

Suscripción anual (un volumen) para el extranjero: u\$s 15 (individuales) y u\$s 18 (instituciones). El precio incluye gastos de franqueo vía aérea. El pago debe efectuarse mediante cheque o "money order" a la orden de Germán Orduna.

La correspondencia general, los pedidos de canje o suscripción y los pagos correspondientes a *Incipit* deben enviarse a nombre del Director, *SECRET*, Riobamba 950 (5º T) - 1116 *Buenos Aires* - REPUBLICA ARGENTINA