

# FILOLOGÍA

AÑO IX

1963

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPANICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

DESPLEGADO

# FILOLOGÍA

DIRECTOR: ANA MARÍA BARRENECHEA

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como —y especialmente— americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS; los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (ambos en Reconquista 572, Bs. As.).

# FILOLOGÍA

AÑO IX

1963

## SOBRE EL ESTILO DE FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

Vamos a indagar en las formas de estilo de una excepcional poesía, cuyo ciclo podemos considerar cumplido desde hace ya cierto tiempo. (Que su autor continúe aún produciendo es accidental para nuestro propósito, como también lo sería un viraje imprevisto de su verso hacia rumbos nunca intentados por él.) Lo haremos a través de cinco claves estilísticas, cuyo comentario encabezamos casi siempre con frases reveladoras extraídas de sus versos.<sup>1</sup>

### "...RECOBRANDO LA FORMA QUE TENÍA"

Vivir es ante todo tarea de dolor; y es con el tono de la dura constatación de Job como se abre el más intenso de estos poemarios:

Ésta es la tierra en que nacimos para sufrir, ésta es la cuna  
[irremediable. (PE)]

Por el común padecer se reconoce el poeta en todo hombre, y aun en todo ser vivo, como los pájaros "que sufren y no saben". ¿Qué acaba siendo el simbólico fuego de "La hoguera" (PE) sino la tierra poseída por la plenitud de su dolor, que la totaliza pero también la eleva en su llama?

Y ese entramado de dolor se vuelve condición para que cada brizna del universo, cada movimiento del ser encuentre su defini-

<sup>1</sup> Cito los libros de Bernárdez según estas siglas: AL = *Alcándara* (1925); BU = *El buque* (1935); CT = *Cielo de Tierra* (1937); LAU = *La ciudad sin Laura* (1938); PE = *Poemas elementales* (1942); PCH = *Poemas de carne y hueso* (1943); RUI = *El ruiseñor* (1945); EST = *Las estrellas* (1947); ANG = *El Ángel de la Guarda* (1949); FL = *La Flor* (1951); AR = *El arca* (1953); PCD = *Poemas de cada día* (1963), todos editados en Buenos Aires. Prescindo de las primeras publicaciones en Madrid (*Orto y Bazar*, 1922; *Kindergarten*, 1923) —relegadas por él a una etapa distinta de su producción—, como también de sus traducciones y su obra en prosa, salvo excepciones.

tiva plenitud, se reconozca y se realice: así (en PE) “El mar” cuyo encuentro con el hombre está medido por la común intensidad del desamparo —“Sólo este mar que nos comprende puede medir la soledad de nuestras vidas”—; “La lágrima” llorada —¿por quién?— que halla rumbo hacia el sentimiento del poeta por su reconocible amargura; “El canto”, que nace doliendo —“este río de amor que duele tanto”—; “La voz”, sustento supremo del alma en “la hora del llanto y la agonía”; “La doncella”, que vive para enjugar en su pureza todos los padeceres humanos, pues si ella no velara,

¿Quién viviría para el débil, para el que sufre soledad, para  
[el que llora?

A esta opacidad nos condena el tiempo —“aquí vivimos para el tiempo, como las hojas para el viento de la tarde”—, y el espacio —“la poderosa resistencia de las cosas”—, y también la soledad de nuestros sueños, nuestro llanto, nuestra muerte, hasta la del mundo de los objetos, que asisten a nuestra mirada en abismado aislamiento:

Dedos lejanos interrumpen la soledad de las ventanas  
[pensativas. (PE)

Así de dolida y distante se aparece, en una primera instancia, toda existencia en esta poesía urgida, sin embargo, por el deseo de comunicación. Desconocida suena la voz de Dios que nos reclama desde las otras criaturas, desconocida y peregrina la de la Doncella que consuela virginalmente hombres y cosas; y llegada la hora de la revelación de amor,

Una mujer desconocida le abría todas las ventanas y las  
[puertas. (PE)

Puertas y ventanas se abren de par en par, sin embargo: en este final de verso experimentamos ya la posibilidad suprema de recuperación. Porque sucede que todo lo perdido, toda la negación a que parecíamos estar condenados, quedan al fin rescatados misericordiosamente; y si vivir es tarea doliente, se trata sólo del primer tiempo de un compás que se cierra, sin defecto, con el gozo seguro de lo redimido. El sufrir condiciona el goce, toda salvación supone una muerte:

{ Porque después de todo he comprobado  
Que no se goza bien de lo gozado  
Sino después de haberlo padecido.

ALUSOFIA



Muy bueno

Porque después de todo he comprendido  
Que lo que el árbol tiene de florido  
Vive de lo que tiene sepultado. (CT) <sup>2</sup>

He aquí, creemos, la justificación última de esta poesía: cantar el advenimiento de la consolación, cantar la posibilidad de rescate del universo. Nos explicamos que para una actitud así dispuesta hacia el existir, toda privación se interprete como signo seguro de recuperación final, y el viejo símbolo de la noche mística insista en realizarse como promesa de la claridad venidera (como "una sombra en cuyo seno la luz del día presentido maduraba" PCD), casi como la *noche guiadora* de San Juan de la Cruz:

Por lo menos así me lo asegura  
Con su mirada todopoderosa  
El horizonte de la noche oscura.

Por lo menos así me lo confiesa,  
Con su palabra misericordiosa,  
La misma oscuridad de la promesa. (PE)

Se configura así un estilo de doble línea emocional y de pensamiento, una alternancia de dos voces, donde la primera, voz de pesadumbre, acaba vencida por la de la confianza todopoderosa. Esa alternancia estructura según veremos el fraseo de toda su obra, como ya puede comprobarse en el soneto "El bien":

X Aunque la torre que soñé maciza  
Sea torre de viento y para el viento,  
Y de todo el pasado encendimiento  
Sólo quede un puñado de ceniza;  
Y aunque sobre la tierra olvidadiza  
Lo eterno dure apenas un momento,  
Nada podrá contra mi sentimiento  
La que todo lo apaga y pulveriza.  
Aunque sus ojos imperiosos abra,  
Nada podrá la muerte poderosa  
Mientras me quede el bien de una palabra;  
Porque asido a este bien con alma y vida  
Restauraré la tierra destruida,  
Voz por voz, ser por ser, cosa por cosa. (EST)

<sup>2</sup> Son los tercetos finales de un poema, la esencialidad de cuyo título —"Soneto"— pareciera expresar el carácter de actitud básica de la posición tomada en él.

Idiomáticamente, tal actitud cuaja en dos fórmulas sintácticas preferidas: la relación concesiva y la adversativa (parientes semánticos en la lengua común), donde una frase anula, venciénolo, lo objetado por la otra: <sup>3</sup>

*Aunque* las leguas se interponen entre nosotros, ya no pueden  
[separarnos. (LAU)]

Este dolor es el dolor del hombre  
Que *a pesar de* sufrir tuvo confianza  
En el advenimiento de tu Nombre. (PCH)

Mi corazón estaba seco, mi corazón en este yermo estaba mustio.  
*Pero* por fin ha retoñado, y en este yermo ha dado flor y ha  
[dado fruto. (PCH)]

Así, todo existir es aquí un consolador “no obstante”: pese al dolor, cantamos; por encima de la noche, nos reclama la pureza de las flores y los corazones; la Tierra es dura, pero el regazo de la Patria nos conforta. “Pesadumbre”, y sin embargo “dulcedumbre”: el vocabulario se bifurca en direcciones de signo contrario: frente a lo tremebundo (“desamparo”, “mundo cansado”, “espacio dolorido”, “silencio tenebroso”, “sueño ciego”, “astros despiadados”), la reconquista de la luz perdida (“restaurar”, “recuperar”, “recobrar”, “rescatar”, “consolar”, “aliviar”, “perdonar”, “reconciliar”, “mirada compasiva”, “soneto compasivo”, “clemencia”, “fuego redentor”, “mundo redivivo”, “misericordiosa unidad”).

Hay sintagmas cuyo núcleo destaca no la mención de la cosa, sino su calidad de don benéfico: “el *bien* del agua”, “la *gracia* de una [nube]”, “la *paz* de su calor”, “la *bendición* de sus puertas”, “el *milagro* de tu voz”.

De ahí la preferencia por imágenes de fecundidad:

...hacia el fulgor celeste y blanco pudo crecer, abrir su flor  
[y dar su fruto. (EST)]

El árbol de tu voz	Como mi corazón
florece palabras	era el fruto del árbol
de amor...	de tu voz. (AL)

y un repertorio de visiones mansas, de pureza de regazo: la caricia, la mano, el nido, el surco, el hombro del amigo. Hay un em-

<sup>3</sup> La partícula adversativa sirve de eje a los dos tiempos de varios sonetos, determinando su desarrollo total: véanse en PCD, “El afán”, “El instante”, “La esperanza”.

pequeñecerse ante lo tierno e inocente que tiembla en ámbitos hoscos y solitarios, con un doble efecto: lo inocente suscita ternura compasiva, y redime a la vez, el desamparo de esos ámbitos:

...el viento andaba como un niño entre columnas. (RUI)

En el abismo es su dulzura como un violín abandonado en un  
[desierto.

Nido en el bosque tenebroso, llanto infantil en un camino solo  
[y negro. (PE)

...como una gota de emoción sobre una roca. (PCD)

Mundo de imágenes en que todo lo tremendo necesita dulcificarse, en que toda tensión debe resolverse en perfume: “como un guerrero en un baluarte de jacinto” (PE); y donde la chispa de vida persiste incólume en el centro de toda mortal negación:

El esplendor del santo fuego que brilla oculto desde siempre  
[en nuestro barro. (PCD)

Este encuentro con un universo que reconstruye finalmente todas sus rupturas se proyecta en un pensamiento antitético donde las antinomias se registran para fundirse indefectiblemente:

Estar enamorado, amigos, es descubrir dónde se juntan cuerpo  
[y alma. (LAU)

Una ternura tan  
Grande, que la razón,  
Al sentirla, se vuelve corazón. (BU)

El tiempo se volvía  
Eternidad bajo el fulgor de armiño. (ANG)

Por eso se hace posible la abolición de las duras cárceles del tiempo y del espacio. En la línea del suceder temporal, todo pasado fracaso se supera en el presente que proporciona el consuelo:

Un regocijo sin fronteras al obstinado sufrimiento ha  
[sucedido. (LAU)

y revaloriza ese pasado:

Y porque todo lo soñado  
Durante el día con la pluma  
Ya no es vano como la espuma  
Sino seguro y bien fundado. (RUI)

El futuro prometé rehabilitarnos de la destrucción actual: días y hechos se nos escapan ahora de las manos,

Pero el Amor, que día y noche espera  
Y que nunca se aparta de nosotros  
Detendrá con amor esa carrera. (AR)

Poesía de esperanza, donde el verbo en futuro sirve casi siempre para proclamar las certidumbres de la dicha:

Ni el tiempo que al pasar me repetía  
Que no tendría fin mi desventura  
Será capaz con su palabra obscura  
De resistir la luz de mi alegría. (LAU)

Así en "La voz" (PE), "El umbral" (AR), el canto X de *El Ángel de la Guarda*: "Tu voluntad ansiosa / *Recobrará* la paz definitiva" (ANG).

Aún, el viaje hacia el mundo de las revelaciones interiores trastorna la experiencia cotidiana de lo temporal: en la visión mariana de *La Flor* nos interna en "un recinto / Donde hasta el ser del tiempo era distinto" (FL), o finalmente se anula ("El tiempo se volvía / Eternidad" ANG).

El mismo proceso de liberación se cumple para las ataduras espaciales:

Y me interné despacio  
Por un túnel fragante y refulgente,  
Donde el ser del espacio,  
Cada vez más ardiente,  
Existía de un modo diferente. (FL)

Pero primero fue necesario padecerlo. Primero, el sobrecogimiento de lo lejano y ausente: "dedos lejanos", "música lejana", "hoguera lejanísima", "remota melodía":

Lejos está la luz que yo tenía  
Y más lejos aún la que deseo. (PE)

"Una ausencia que asume en sí misma todo el misterioso prestigio del implacable acontecer temporal y toda la inquietante sugestión de la espacial distancia: una ausencia que está lejos, desesperadamente lejos, en una lejanía casi metafísica a fuerza de ser abstracta, de ser pura, de ser todopoderosa; en una lejanía que parece hallarse en la raíz de todo espacio y de todo tiempo y a cubierto, por eso

mismo, de todo esfuerzo que se haga para alcanzarla, para vencerla y para conquistarla", dice Bernárdez a propósito de otros poetas. <sup>4</sup> "Ausencia. Ésa es la palabra": <sup>5</sup> ausencia del terruño en *Orto*, de la amada en los versos a Laura, veladura de la gran Presencia en el aislamiento metafísico de "El mar" (PE), que evocan esos espacios tremendamente vacíos, pampas de espacio del acaecer de tantos poemas.

Pero si bien los límites retroceden alargando distancias, éstas son en sí mismas camino, y de algún modo mensaje, posibilidad de contacto y de abrazo. Entonces la separación se hace trayectoria: lo remoto se desplaza hacia nosotros, "La lágrima" (PE) brotada de una estrella halla su ruta hacia el poeta, "las olas vienen de muy lejos a descansar en nuestro ser, una por una" (PE). Hay un intercambio de rumbos en que lo alto desciende hacia lo bajo y vice versa:

Y Dios bajó, para salvarnos, al vientre puro de su madre, la  
[Doncella. (PE)]

El hombre sube de la tierra, como las llamas, por el humo de  
[su sueño. (PE)]

Ese intercambio de rumbos reordena todas las aparentes jerarquías (= distancias) de lo real:

Subió las fieras a los astros y los gusanos a las últimas  
[esferas. (PE)]

Es la Redención cristiana, que hace confluir el Cielo con la Tierra: tierra que se hace cielo, y *Cielo de Tierra*. Ahora, todo extrañamiento ha sido salvado. Esa necesidad de romper las contradicciones aparentes del universo caracteriza su estilo de antítesis fundidas y paradójicas, rasgo común al pensamiento católico en que esos versos se inscriben: <sup>6</sup>

<sup>4</sup> Prólogo al *Florilegio del Cancionero Vaticano*, Buenos Aires, 1952.

<sup>5</sup> F. L. B., "El sentimiento del mar en el Cancionero Vaticano", *Nac.*, 28 de octubre de 1951.

<sup>6</sup> En el "Soneto de la Encarnación" (CT) convergen esa dirección estilística del poeta con la referencia explícita al dogma:

Lo que no tiene iniciación empieza,  
Lo que no tiene espacio se limita,  
El día se transforma en noche obscura,  
Se convierte en pobreza la riqueza,

Seres de encono y de ternura se reconcilian con un mundo que  
[hoy empieza.  
El gavilán con la paloma y el fiero tigre con la tímida  
[gacela. (AR)

La eternidad se vuelve historia, y ésta comienza en este  
[instante a ser eterna. (PE)

...El del Océano absoluto, por donde sólo llega a puerto  
[quien naufraga. (PCH)

La superación final de la tiniebla se proyecta en el desarrollo mismo de sus poemas-libros: *El buque*, *La Flor*, *El Ángel de la Guarda* son la voz de lo trascendente que visita un momento la noche del poeta para dejarle una seguridad y una esperanza definitivas. También rige la construcción interna de muchas estrofas: por eso "La tierra", primero "*dura como el hierro*", se compadece finalmente de los seres y

Con sus lágrimas humildes, la *dulce* tierra está llorando por  
[el hombre. (PE) <sup>7</sup>

El modelo de todo nos imita,  
El Creador se vuelve criatura.

La reminiscencia de Dante queda a la vista en el epígrafe: "...il suo fattore / Non disdegnò di farsi sua fattura" (Par. XXXIII), con lo cual el poeta se complace en entroncar con la tradición de formulaciones paradójicas cristianas. También lo ha hecho a través de los antiguos *Himnos del Breviario Romano*, Buenos Aires, 1952, cuyo n.º 39 dice, en texto original y versión de nuestro poeta:

Hic se Redemptor paupere      Y el que nos viene a redimir se inmola,  
Pretio redemptus inmolat.      Y con precio de pobre es redimido.

<sup>7</sup> Hasta en el ritmo de su característico verso largo pareciera cumplirse esta oscilación pendular. Un primer hemistiquio de 9 sílabas refrena. retiene una fluencia que sólo se expande como liberada en el segundo hemistiquio, de 13:

— — — ' — — — ' — // — — — ' — — — ' — — — ' —  
4ª                    8ª                    4ª                    8ª                    12ª

El efecto es precisamente el contrario al de cualquier combinación de pie quebrado, porque en ésta la ubicación de la medida más breve en segundo término produce una ruptura, corta el ritmo. El poeta ha llegado lentamente a la conquista de este esquema acentual: en CT, la "Estampa de San Martín de Tours" y el "Poema de las cuatro fechas" apoyan sus 22 sílabas en un ritmo libre, que salvo el efecto

Esta poesía es ajena empero a todo conformismo muelle. El dolor de la tierra es un largo aguardar y se somete a regañadientes a la rebeldía de la esperanza, siempre más fuerte sin embargo. En esa etapa de espera, en que la liberación tan sólo se presiente, vivir en esperanza es apenas un sufrir mitigado, apenas un consuelo en la aparente devastación:

Yo soy el compañero  
Que Dios te dio para aliviar la carga  
De tu duro sendero  
Cuya pena es tan larga  
Como las horas de esta tierra amarga. (ANG)

Pero la esperanza, aun la incipiente, vale más que el dolor, porque es afirmación y primicia, por eso el poeta la registra siempre; ya en forma de imágenes:

... en la inmensa obscuridad  
En que se abisman tierra y cielo  
Nunca falta el dulce consuelo  
De una luz para mi ansiedad. (PCD)

La pesadumbre se aligera y en las tinieblas hay pequeños  
[resplandores. (PE)]

o sintácticamente, prodigando fórmulas de atenuación:

Es comprobar en cuerpo y alma que la tarea de ser hombre  
[es *menos* dura. (LAU)]

Cuando vuelvo a pisar el mundo  
Que me recibe con sus penas,  
El castigo de sus cadenas  
Me parece *menos* profundo. (RUI)

Y con sus ojos lo acompañan, para que así *no esté tan solo*  
[en el olvido. (EST)]

Estas fórmulas restrictivas se prestan además a todas las gradaciones, tan riguroso es el esmero con que se registra la menor partícula de salvación:

prolongado de versículo, no ha descubierto aún la técnica del patrón fijo que al reiterarse, crece:

El soldado Martín detuvo su caballo y se quedó mirando al mendigo  
Que le pedía una limosna por el amor de Nuestro Señor Jesucristo,  
Y vio que tenía los ojos de los que han llorado y llorado desde niños...



La tierra duele *un poco menos* porque las flores equilibran  
[los dolores. (PE)]

Y el cielo es *casi* como el cielo sobre los ojos de los patios  
[que la miran. (EST)]

“AUNQUE ES DE NOCHE”

Para esta poesía de oídos atentos, vivir es también un prolongado presentimiento. La promesa es segura, pero viene desde más allá de la noche: “la mortal dispersión” se salva en lo religioso trascendente, pero la Trascendencia envía desde lo oscuro el destello de sus solicitaciones. La noche, que unas veces metaforiza el holocausto del dolor (“La Patria”, PE), y otras el silencio interior (“El viento”, PE),<sup>8</sup> se vuelve símbolo de lo inefable sólo presentido, por eso se le dice:

Tenía sed de que me hablaras y me dijeras el secreto de la  
[muerte.  
Tú sabes bien por qué se vive, tú sabes bien por qué se goza y  
[se padece. (LAU)]

La tiniebla del conocer acompaña toda la vida del poeta —“noche que vas eternamente al lado mío” (LAU)—.<sup>9</sup> Sólo en el pacífico

<sup>8</sup> En *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*, Madrid, 1951, se ocupa J. M. Alonso Gamo del repertorio temático de este poeta, bien que en forma parcial y con criterio literariamente poco eficaz. Parecida tarea intenta R. Barufaldi en *Francisco Luis Bernárdez*, Buenos Aires, 1963, libro que se resuelve casi todo en glosa de los poemas agrupados, aunque por momentos sugiere un posible itinerario en la evolución poética de nuestro autor; es de utilidad la referencia bio-bibliográfica que lo acompaña.

<sup>9</sup> El símbolo nocturno desarrolla según vemos múltiples valencias como en la mística de San Juan. Es la *privación del apetito sensitivo* (*Subida al Monte Carmelo*, L. I) en aquella oscuridad que vence las resistencias del alma:

La noche codiciosa  
.....  
Llegaba al alma mía,  
Empujaba sus puertas  
Y las dejaba plenamente abiertas. (FL)

Es la *noche del entendimiento* (*Subida...*, loc. cit.) en “La fe”:  
Por lo desconocida y por lo bella,  
Por lo profunda y por lo desolada,

misterio nocturno se hace propicia la llegada de las tres grandes visitas místicas (BU, ANG, FL).<sup>10</sup>

El presentimiento de lo inasible se traduce en imágenes de una realidad que jamás se entrega del todo, como aquel escondido canto de *El buque*, nunca develado a la búsqueda ansiosa del poeta:

La música desea,  
Puesto que canta, que la solicite,  
Pero que no la vea,  
Puesto que no permite  
Que sepa dónde tiene su escondite. (BU)

O “La palabra”, casi adivinada y nunca percibida:

Hasta los picos de los ruiseñores  
Y las puertas cerradas en las flores  
Me niegan lo que quiero conocer.  
  
Sólo en mi corazón oigo un sonido  
Que acaso tenga un vago parecido  
Con lo que esa palabra puede ser. (PCH)

Toda la “Balada de la rosa invisible” (AR) está articulada sobre esas imágenes de un mundo que nos vivifica sin poder ser del todo aprehendido.

Su preferencia por recubrir realidades espirituales mediante un lenguaje simbólico obedece a esa misma actitud; así, aquella llave de la infancia que alienta en “El hombre” (PE), y los recónditos símbolos del ave de pino de *El buque*.

Esta noche, Señor, es como aquella  
Que te sirvió de cuna y de posada. (CH)

También se dan los matices (siempre simbólicos) de lo nocturno —como en el carmelita— en la promisoro vecindad del alba (que aquí es la tenue iluminación de la razón), cuando “la madrugada / Manifiesta su roja llamarada” (BU). Pero Bernárdez aporta también nueva simbología al tema de las “purgaciones”, por medio del Buque misterioso —no ya la noche— que “calma / La tormenta del cuerpo codicioso / Dándoles el reposo / De que goza la esposa en el esposo” (BU), entretejiendo su personal alegoría con la elaboración de otras largamente seculares (como, ahora, la alusión al desposorio).

<sup>10</sup> Quien discutiera si estos tres libros —sobre todo los dos últimos— más que a experiencias místicas vividas responden a sutiles adivinaciones poéticas, se plantearía un mero problema biográfico que trasciende lo que esta densa poesía ha creado efectivamente por la palabra.

La tierra duele *un poco menos* porque las flores equilibran  
[los dolores. (PE)]

Y el cielo es *casi* como el cielo sobre los ojos de los patios  
[que la miran. (EST)]

“AUNQUE ES DE NOCHE”

Para esta poesía de oídos atentos, vivir es también un prolongado presentimiento. La promesa es segura, pero viene desde más allá de la noche: “la mortal dispersión” se salva en lo religioso trascendente, pero la Trascendencia envía desde lo oscuro el destello de sus solicitaciones. La noche, que unas veces metaforiza el holocausto del dolor (“La Patria”, PE), y otras el silencio interior (“El viento”, PE),<sup>8</sup> se vuelve símbolo de lo inefable sólo presentido, por eso se le dice:

Tenía sed de que me hablaras y me dijeras el secreto de la  
[muerte.  
Tú sabes bien por qué se vive, tú sabes bien por qué se goza y  
[se padece. (LAU)]

La tiniebla del conocer acompaña toda la vida del poeta —“noche que vas eternamente al lado mío” (LAU)—.<sup>9</sup> Sólo en el pacífico

<sup>8</sup> En *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*, Madrid, 1951, se ocupa J. M. Alonso Gamo del repertorio temático de este poeta, bien que en forma parcial y con criterio literariamente poco eficaz. Parecida tarea intenta R. Barufaldi en *Francisco Luis Bernárdez*, Buenos Aires, 1963, libro que se resuelve casi todo en glosa de los poemas agrupados, aunque por momentos sugiere un posible itinerario en la evolución poética de nuestro autor; es de utilidad la referencia bio-bibliográfica que lo acompaña.

<sup>9</sup> El símbolo nocturno desarrolla según vemos múltiples valencias como en la mística de San Juan. Es la *privación del apetito sensitivo* (*Subida al Monte Carmelo*, L. I) en aquella oscuridad que vence las resistencias del alma:

La noche codiciosa  
.....  
Llegaba al alma mía,  
Empujaba sus puertas  
Y las dejaba plenamente abiertas. (FL)

Es la *noche del entendimiento* (*Subida...*, loc. cit.) en “La fe”:  
Por lo desconocida y por lo bella,  
Por lo profunda y por lo desolada,

misterio nocturno se hace propicia la llegada de las tres grandes visitas místicas (BU, ANG, FL).<sup>10</sup>

El presentimiento de lo inasible se traduce en imágenes de una realidad que jamás se entrega del todo, como aquel escondido canto de *El buque*, nunca develado a la búsqueda ansiosa del poeta:

La música desea,  
Puesto que canta, que la solicite,  
Pero que no la vea,  
Puesto que no permite  
Que sepa dónde tiene su escondite. (BU)

O “La palabra”, casi adivinada y nunca percibida:

Hasta los picos de los ruiseñores  
Y las puertas cerradas en las flores  
Me niegan lo que quiero conocer.  
  
Sólo en mi corazón oigo un sonido  
Que acaso tenga un vago parecido  
Con lo que esa palabra puede ser. (PCH)

Toda la “Balada de la rosa invisible” (AR) está articulada sobre esas imágenes de un mundo que nos vivifica sin poder ser del todo aprehendido.

Su preferencia por recubrir realidades espirituales mediante un lenguaje simbólico obedece a esa misma actitud; así, aquella llave de la infancia que alienta en “El hombre” (PE), y los recónditos símbolos del ave de pino de *El buque*.

Esta noche, Señor, es como aquella  
Que te sirvió de cuna y de posada. (CH)

También se dan los matices (siempre simbólicos) de lo nocturno —como en el carmelita— en la promisoro vecindad del alba (que aquí es la tenue iluminación de la razón), cuando “la madrugada / Manifiesta su roja llamarada” (BU). Pero Bernárdez aporta también nueva simbología al tema de las “purgaciones”, por medio del Buque misterioso —no ya la noche— que “calma / La tormenta del cuerpo codicioso / Dándoles el reposo / De que goza la esposa en el esposo” (BU), entretejiendo su personal alegoría con la elaboración de otras largamente seculares (como, ahora, la alusión al desposorio).

<sup>10</sup> Quien discutiera si estos tres libros —sobre todo los dos últimos— más que a experiencias místicas vividas responden a sutiles adivinaciones poéticas, se plantearía un mero problema biográfico que trasciende lo que esta densa poesía ha creado efectivamente por la palabra.

Además acude a variados recursos idiomáticos a propósito para designar lo aproximado y lo difuso. Por ejemplo, el vocablo indefinido, cuya referencia cabal no queda aclarada en el poema: “*Alguien* que está escondido en la espesura . . . (PCH), “Puedo sentir a *cierta* / Persona que murmura . . . (BU); el neutro, propicio para aludir a lo indiferenciado. Ambos, en el soneto “Esto”, donde el “casi” indefinido aproximativo, y el neutro demostrativo, escalonan varios asedios del conocimiento (que no obstan por otra parte al bien de la consolación: “Pero ¿para qué quiero / Saber la causa y el significado / Del canto prisionero, / Sabiendo que a su lado / Se vive dulcemente acompañado? (BU):

Casi voz, casi afán, casi lamento,  
 Casi luz, casi ardor, casi alegría,  
 Casi destello, casi melodía,  
 Casi fragancia, casi sentimiento,  
 .....  
 Esto que siento y cuyo acento ignoro,  
 Esto que me embalsama y que no es mío,  
 Esto que miro y que no alcanzo a ver . . . (AR)

Ya no queda sino designar lo inefable acumulando negaciones, para llenar el hueco que ellas despejan con un vocablo de vaguedad:

Y *algo*, que *no* es una tormenta *ni* una emoción, en el espacio  
 [se insinúa.” (PCH)

El resto del vocabulario contribuirá a ello: “vagas insinuaciones”, “reminiscencias imprecisas”, “presentir”, “destellos de una hoguera lejanísima” . . . (véase también nº 28, final).

Qué mejor entonces que el pronombre interrogativo sin respuesta, para encararse con las claves escondidas del misterio solicitador:

¿De quién es esta sombra  
 Que por el agujero de la llave  
 Suspirando me nombra  
 Con un acento grave  
 Como la melodía de la nave? (BU)

La interrogación pronominal, fórmula preferida de esta poesía, explotará sus mayores posibilidades de expresividad cuando resuelva en solas preguntas las cuatro estrofas de sus dos “Nocturnos” (CT y PCH) y de “El recuerdo” (EST), donde al Enigma se lo solicita insistentemente, sin respuesta cabal posible.

El voto de ignorancia ante el misterio que consuela sin entregarse a la razón se hace explícito: "No sé quién la lloró", "No sé cómo ni cuándo". Otras veces, expresará su desconcierto mediante la oscilación léxica o morfológica:

Una mujer, un hombre,  
Alguien está cantando lo que siento. (BU)

¡Daría media vida  
Por llegar a saber el apellido  
De la desconocida  
O del desconocido  
Cuyo canto me tiene conmovido! (BU)

O con la oración dubitativa, que traducirá en forma de hipótesis esos tanteos del conocimiento:

Quizá desde un lejano sentimiento,  
Desde los ojos de una estrella pura... (PE)

Debe de ser el humo  
Del fuego en cuyo fuego me consumo. (BU)

Y cuando ese modo de aproximación tampoco es posible, procederá por vía indirecta mediante remotas confrontaciones conceptuales:

Decir que tiene gracia  
Es una cosa menos embustera  
Que decir, verbigracia:  
La verdad es sincera,  
Que decir: la verdad es verdadera. (BU)

## † "EL CÓSMICO CONCIERTO"

La certeza de lo sobrenatural confiere su última seguridad a la visión del mundo configurada por estos versos. Pero no es la embriaguez caótica de avasallantes mundos mágicos, sino el apoyo en una divinidad ordenadora del cosmos, al que se busca tener acceso, también, mediante el ordenamiento racional de la propia mente y el aquietamiento interior. Ya vimos cómo el misterio es en última instancia inabarcable, pero eso no impide echar mano de las "llaves intelectuales" del conocimiento para dar, en la primera napa de la realidad, con sus armónicas consonancias. No en vano la mú-

sica —entendida como armonía al modo clásico-romántico— es una presencia constante en su repertorio metafórico y temático.<sup>11</sup>

La formación neotomista de su autor pone a su disposición los materiales para esa apetencia de conocimiento racional. Ya han señalado los críticos la apariencia silogística de varios sonetos suyos (en que lo poético y lo nocional a veces confluyen y otras se separan), la versión a lenguaje escolástico de sus intuiciones místicas en las lirás de *El buque*, etc.<sup>12</sup>

La búsqueda de clarificación se revela ante todo en el propio lenguaje, donde campea un léxico de precisiones geométricas, que si en su etapa ultraísta pecaba de malabarismo,

<sup>11</sup> Ya vamos advirtiendo el ensamble de esta poesía con ciertas concepciones de tradición renacentista, en este caso las apoyadas en modos pitagórico-platónicos de explicar el mundo; recuérdese nada más la importancia estructural de la música en la comedia de la armonía y la desarmonía, según interpretación de L. Spitzer ("A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*", *HR*, XXIII [1955] 274-292; traducido en el volumen colectivo *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1962). Renacen concepciones muy queridas de Fray Luis y San Juan de la Cruz en esa "Música predilecta / De la Música" (BU) que canta Bernárdez. Hasta hay significativas semejanzas de pormenor léxico; cfr., con respecto a los efectos de la música en el alma:

De mi vieja ceguera  
Mejoro, y acercándome  
[al navío...

(F. L. B., *El buque*)

Y como se conoce  
En suerte y pensamientos  
[se mejora...

(Fr. Luis, *A Salinas*)

Los sentidos despiertos al bien divino y "a lo demás *amortecidos*" de esta misma oda quedan evocados en el existir "con alma viva y cuerpo *moribundo*" (BU). Sólo que en la nave mística de Bernárdez la armonía que subyuga y borra los pecados simboliza la gracia, interpretada con el sentir teológico tradicional como una especie de emanación de la divinidad y correlato suyo: "Que belleza tan bella / No puede ser esposa / Sino de la belleza más hermosa" (BU). Y es esa música, trasunto de la *concordancia de amor* en que la Sabiduría de Dios se revela en sus criaturas, como diría San Juan (Declaraciones del *Cántico espiritual*, canción XV) en que hace sentir al poeta sus radicales "correspondencias" con todo lo existente (BU).

<sup>12</sup> Véase E. González Lanuza, "Cinco poetas argentinos", *Sur*, n° 98 (noviembre de 1942).



En trescientos sesenta grados que  
 Resume tu cuadrángulo me fundo  
 Para medir la órbita del mundo  
 Y la circunferencia de mi fe (CT),

luego se ahonda hasta sugerir las ceñidas trayectorias mentales de la inteligencia indagadora sin ahogar el verso:

Las cosas indecisas  
 Recobraron sus curvas peculiares  
 Y sus rectas precisas,  
 Y libres de pesares,  
 Alcanzaron sus formas familiares. (ANG)

Se reiteran expresiones como “rumbo exacto”, “perfecta espada”, “valor estrictamente justo”, “proporciones justas”, “circunferencia pura” . . .

Esta actitud clarificadora nos entregará una versión del universo donde el anhelado orden cósmico aparezca manifiesto por un proceso de desglose y tipificación: toda la realidad cabrá en unos pocos *elementos* esenciales —“El hombre”, “La tierra”, “El viento”, “La soledad”, “El silencio”, “El cielo” . . .— que darán nombre al mejor de sus libros (PE) y revelarán la creación como un mundo bien hecho. Esas diáfanas categorías de la realidad muestran doblemente el afán de aprehensión conceptual con que el poeta las solicita: proceso mentalmente ordenador por un lado, por otro proceso de abstracción que lleva de la compleja dispersión a esencias universales:

Aquí donde la *tierra* es menos tierra,  
 Donde el *agua* es el agua del olvido,  
 Donde el *aire* es un aire sin sonido,  
 Y donde el *fuego* ya no mueve guerra . . . (CT)

“Azorín no me emociona —había dicho Valle Inclán a Bernárdez en Puebla del Caramiñal— porque jamás evoca los cuatro elementos: la tierra, el fuego, el aire, el agua”.<sup>13</sup> Revelación que se hará programa en esta poética.

El afán elementalista se contagia a los modos lingüísticos de expresión, por los que una mención se ciñe a sí misma al internarse en su pura esencialidad por medio del complemento interno:

<sup>13</sup> F. L. B., “Varias estéticas y un libro”, *Nac.*, 13 de febrero de 1925.

“una bondad eternamente buena”, “una blancura blanca”, “de su pureza puramente pura”.<sup>14</sup>

Esa visión clarificadora despliega sus imágenes en ordenada serie metonímica (al margen de tanta preferencia contemporánea por el caos enumerativo); es frecuente en “La hoguera”:

Fuego las calles y las plazas, fuego los puentes y las cúpulas  
[altivas.

Fuego los ojos y las bocas, fuego los pechos y las manos  
[retorcidas.

.....  
Las cordilleras, los volcanes, los precipicios, las llanuras y los  
[bosques.

Los caseríos, las aldeas, los grandes pueblos, las ciudades, las  
[naciones. (PE)

Nos explicamos la abundancia de giros distributivos:

Los viejos bosques se consumen, *nido por nido, flor por flor,*  
[árbol por árbol. (PE)

Veo mi huella en *cada* huella y oigo el latido de mi pecho en  
[cada pecho. (PCH)

*Una por una* recuperan su resplandor original y resucitan.  
*Una por una* se levantan con el candor y la belleza que tenían.  
(LAU)

Hasta los objetos poéticos que aquí se cantan se descomponen en sus partes, como en la “Balada del río muerto” (AR), donde se pregunta alternadamente por la vida, el brillo, el fluir, la voz y el llanto del río. Los encadenamientos lógicos y las simetrías conceptuales elaboran un decir de *relaciones previsible*,<sup>15</sup> donde cada mención busca su correspondencia con las que integran su sistema léxico: pobreza-riqueza; creador-criatura; tiempo-espacio; noche-

<sup>14</sup> El proceso de desnudez suscitará la final insatisfacción ante todo adjetivo especificador, con que se recubre la esencialidad de lo nombrado:

Hermosura completa,  
Arquitectura sin arquitectura,  
Hermosura secreta,  
Hermosura segura,  
Hermosura difícil, *hermosura*. (BU)

<sup>15</sup> Véase C. Mastronardi, reseña de PCH, *Sur*, nº 107 (setiembre de 1943), 63-66.

día; esencia-existencia; cielo-tierra; materia-forma; alma-cuerpo; memoria-entendimiento-voluntad; horas-minutos-segundos. Correspondencias, deslindes, opósitos, parejas de ideas tejen una red de asociaciones que dispone geoméricamente el material poético:

Que un silencio sin fin sea tu *escudo*  
Y al mismo tiempo tu perfecta *espada*. (PE)

Dice los *nombres* de los frutos y los *secretos apellidos* de las  
[flores. (EST)]

Este ritmo de ordenamientos se vuelca en la sintaxis, que dispone los versos en anáforas y series paralelísticas: <sup>16</sup>

¡Con qué profunda transparencia brilló después en la  
[substancia de mis obras!  
¡Con qué secreta resonancia latió después en las entrañas de  
[mis horas! (PCD)]

Su autor ha paladeado lentamente los vaivenes rítmicos de los cantos medievales, algunos de los cuales estudió y tradujo de sus fuentes gallegas, y que se reflejan en los paralelismos con alternancias léxicas de muchos versos propios:

Porque para que el uno se levante  
Del sueño en que vivía sumergido  
Es suficiente con que yo te cante.

Porque para que aquélla no se muera  
De la muerte que hubiera padecido  
Es suficiente con que yo te quiera. (LAU)

Dándoles sentido a esas correspondencias formales, todos los elementos del orbe, una vez desglosados, y los corazones humanos

<sup>16</sup> Con mayor o menor fortuna: reléanse sus "Sonetos fraternales" (PE), cuya simplicidad casi desafiante coincide sin embargo con la de los cantos litúrgicos tradicionales de la Iglesia, que Bernárdez ha traducido respetando tanto la nitidez de su arquitectura como el candor de sus rimas "fáciles"; ejemplificamos con el nº 20 de *Himnos del Breviario Romano*:

Nil canitur suavius,	<i>Nada tan suave para ser cantado,</i>
Nil auditur jucundius,	<i>Nada tan grato para ser oído,</i>
Nil cogitatur dulcius	<i>Nada tan dulce para ser pensado</i>
.....	.....
Quam pius est petentibus!	<i>Tú que eres tierno con el que te ruega,</i>
Quam bonus te quaerentibus!	<i>Tú que eres bueno con el que te busca...</i>

desde su episódica soledad, descubren afinidades secretas que los ligan en un único acorde. El poeta le canta a Scarlatti:

El corazón perdido en la espesura  
 Concierta su emoción con la del viento,  
 Y el alma pone en paz su movimiento  
 Con los latidos de la selva oscura.

Y, juntos en un solo pensamiento  
 Con el ansia de toda criatura,  
 El corazón feliz y el alma pura  
 Viven de tu sonoro encantamiento. (EST)

### “UNA TOTAL ASPIRACIÓN DE CIELO”

Pero decíamos: este estilo ordenador responde a la doble exigencia de reflejar la creación como un cosmos bien hecho, y además de sosegar la propia interioridad para disponerla al acceso de lo Verdadero. Las ansias torpes del ser deben apaciguarse para el encuentro con las hondas claves del mundo, que sólo llegará *estando ya la casa sosegada*:

Cuando aquellos cerrojos  
 Fueron vencidos por la noche oscura,  
 Pude fijar los ojos  
 Con voluntad más pura  
 En la profundidad de su hermosura.

Y ver astro por astro  
 Con un afán en el que ya no había  
 Ni el más ligero rastro  
 Del ansia que solía  
 Empañar con su sombra el alma mía. (FL)

Porque la vida interior debe deponer lo atareado por lo calmo si quiere clarificar la visión:

Su inmensa calma era un reflejo de aquella paz que me  
 [ordenaba los sentidos.  
 Y al ordenarlos me aclaraba formas, imágenes, perfumes y  
 [sonidos. (PCH)

Comprendemos ahora que un universo aristotélicamente discriminado en sus elementos contribuya también al logro de esa paz del alma. No sólo por el sosiego que todo ordenamiento provoca

en quien lo contempla, sino también porque así queda purificada la propia relación del poeta con el mundo creado: pues un modo de asumir la creación manteniéndose al mismo tiempo a salvo de la tiranía perturbadora de sus criaturas (abandonando sus "imágenes"), consiste en distanciarla abstrayendo, de lo concreto criatural, sus esencias universales —los "elementos"—. Esta especie de ascetismo logrado por vía racional es también el que resuelve, por ejemplo, la visión de toda doncella en su versión perfecta, la Doncella —la Virgen María— (PE). Adviértanse los varios filtros de abstracción (reducción colorística, depuración de lo concreto hacia su platónica esencia) que suponen expresiones como ésta:

Una blancura pura  
Como la misma idea de blancura. (BU)

Los grandes espacios, los silencios oceánicos que se suceden continuamente en estos versos y proyectaban unas veces el aislamiento metafísico de los seres, ahora se convierten en una catarsis del alma para aislarse y trascenderse:

Sobre la dulce muerte de las cosas  
El cielo, con sus alas poderosas  
Cubre el mundo hasta el último confín.  
Y en el silencio del celeste abismo  
Mi ser se va olvidando de sí mismo  
Y abre los ojos a la luz sin fin. (RUI)

"El corazón perdido y encontrado" sólo en el vacío, el silencio y la noche podrá tomar contacto con lo definitivo: <sup>17</sup>

Porque su día no se alcanza sino por medio del silencio sin  
[memoria.  
Y sólo a obscuras es posible llegar en paz hasta su luz  
[maravillosa. (RUI)

Ese perderse para encontrarse, ese silencio que condiciona la posesión de la totalidad —"divinum silentium, divina sapientia" inscribe el místico San Juan en su alegoría gráfica del "Monte de

<sup>17</sup> Hacia este ahondamiento metafísico canalizó en Bernárdez una constante estilística del martinfierrismo de los años 20: la imagen espacial, que Néstor Ibarra registró en *La nueva poesía argentina*, Buenos Aires, 1930. Por entonces nuestro poeta escribía, todavía con efecto ornamental: "Mi sedentaria sordidez alivia / Con un puñado tácito de leguas" (AL).

Perfección"— se resuelve a veces en simétrico equilibrio de reiteradas negaciones seguidas de otras tantas afirmaciones plenificadoras:

No digas nada, no preguntes nada.  
 .....  
 Y en la calma profunda y transparente  
 .....  
 Sentirás el latido enamorado  
 Con que tu corazón, recuperado,  
 Te irá diciendo todo, todo, todo. (PE)

De la nada al todo:<sup>18</sup> otra pareja de conceptos, el segundo de los cuales hallaremos como palabra clave en esta poesía, por lo que tiene de ambición abarcadora: "Como si *todas* las estrellas juntas / Contestaran a *todas* mis preguntas / Con *toda* su gloriosa claridad" (ANG).

La primacía de lo espiritual trascendente explica la postergación de los sentidos, que llega a formularse como principio de esta poética: "Lo sensorial no es poético. La literatura sensorial es literatura decorativa".<sup>19</sup> Que adquiere fuerza de norma de vida:

Que busque por adentro  
 La figura del ser por excelencia. (BU)

Que se reconoce como vocación realizada: ..

¿No es natural que entienda bien  
 Estos milagros de tu frente  
 Quien como yo vive pendiente  
 De las cosas que no se ven? (RUI)

Que se complace en registrar poco a poco el proceso de desasimiento:

Va muriendo sentido por sentido  
 El corazón perdido y encontrado.  
 Y en la memoria queda suspendido  
 Lo tocado, lo visto, lo escuchado. (PE)

<sup>18</sup> "Nada, nada, nada, nada... Díjeme todo sin ir tras ello", haremos en la alegoría del carmelita ya citada; y en otro lugar: "Para venir a gustarlo todo, / No quieras tener gusto en nada" (*Subida del Monte Carmelo*, I, 13), que es el conocido lenguaje de la ascética tradicional. Bernárdez revive esa actitud con el mismo juego conceptual.

<sup>19</sup> "Varias estéticas y un libro", loc. cit.

Ese existir "con alma viva y cuerpo moribundo" configura una zona expresiva importante de esta poesía. Ante todo, la cualidad de muchas imágenes donde lo material se desvanece o transfigura: "amor sin cuerpo", "canto invisible", luz "que sólo es amor". Colores, casi no los hay, y todo se resuelve en purísimos blancos,<sup>20</sup> más aún en los momentos del deslumbramiento místico, en que la refulgencia de la aparición encandila la mirada (FL, ANG)<sup>21</sup>: incluso aquí, la imagen lumínica ya es símbolo y vehículo para el más allá:

Sin tiempo y sin memoria,  
Yo miraba la luz que destellaba  
Como desde la gloria,  
Y en el brillo que daba  
Veía el de la luz que me esperaba. (ANG)

Simbólicos acaban siendo, en la madurez de esta poesía, sus decorados aparentemente pintorescos:

Bajo sus bóvedas oscuras, los hombres piensan en sus ángeles  
[antiguos.  
Y, desde el fondo de sus patios, los niños miran hacia el cielo  
[que han perdido. (EST)

<sup>20</sup> No aún en los comienzos de su evolución poética: aunque sus *Alcándaras negra, blanca, verde, azul* (AL) son ya colores simbólicos. En aquel suave poema de dos versos:

Idilio  
En la mirada azul del cielo pierde  
La serranía su mirada verde. (AL)

la vecindad cromática de tonos y la vinculación de éstos con el éxtasis de amor los convierten en una expresión más de la fundamental armonía cósmica que da sentido al universo (véase el último punto del presente trabajo). La gradual prescindencia del color en Bernárdez nos dice no sólo de su apelación a la interioridad sino, en ella, de la actitud de abstracción conceptualizadora, de tamiz racional, con que dijimos que contempla el mundo.

<sup>21</sup> Aflora otra vez en la literatura religiosa la "divina luz de contemplación" que "embiste en el alma" según comentó San Juan de la Cruz en sus declaraciones de la *Noche oscura del alma*, II, 5. La luz que se hace tiniebla por la flaqueza del ser incapaz de enfrentar la voz divina, aparece acá en doble inversión (luz absoluta - oscuridad - resplandor tolerable): "Su claridad no es nada / Más que la obscuridad impenetrable / Formada y conservada / Por la sombra admirable / Que viene de la luz inenarrable" (BU).



Las alegorías de "La hoguera" y "El mar" (PE), de *El buque*, el encendimiento de *La Flor*, son otras tantas presencias materiales que se trascienden a sí mismas. Siempre, lo sensorial tan sólo como apoyo para clarificar el mensaje. Ya es clave de una realidad más profunda, como pasa con la música:

Es encontrar el derrotero que lleva al reino de la música sin  
[tasa. (LAU)]

ya, parecidamente, metáfora de una interior emoción: "Estar enamorado"

Es apoyar los ojos tristes en un paisaje de cigüeñas y  
[campanas. (LAU)]

Cuando el poeta se enfrenta con el paisaje real de las "Canciones cordobesas" (PCH), ese paisaje es siempre oportunidad para la meditación ("El espinillo"), o para atisbar el símbolo ("El arroyo"), o para reconocer la presencia universal del Amor ("El charquito", "Atardecer"). Aún, en el símbolo bisémico de "Las dunas" (PCD), éstas pierden su efímera, móvil existencia material para pervivir, pétreas, en la memoria del que las sueña. O la contemplación de una realidad física se traspone sin transición a la realidad mental que ella evoca, en curioso efecto: "Aparece de nuevo en la distancia / La luna que regresa de la infancia" dice en "Otra luna" (PCD).<sup>22</sup>

De ahí complejos entrecruzamientos: en el mundo enrarecido de *El Ángel de la Guarda* la imagen física de la tormenta, que a su vez ya alegorizaba la inquietud espiritual, queda explicada por símiles puramente emocionales:

<sup>22</sup> El poeta declara en "Río Primero": "El sonido que siento / Cuando paso pensando por el puente / Del río soñoliento, / Mitad es de la frente / Pensativa y mitad de la corriente. // Aquélla está ligada / Con ésta en una forma tan profunda, / Que ya no falta nada / Para que se confunda / La primera mitad con la segunda." (PCD) Su búsqueda del *castillo interior* florece en expresiones reveladoras: "ser adentro", "sueño adentro", "espejo adentro". Con esta perspectiva releamos "La luna", donde toda la realidad, atemperada por la tenue iluminación del astro y su blancura totalizadora, es materia animada de espíritu que, más que nunca en Bernárdez, piensa y sueña, pregunta y responde como un alma, en un proceso donde lo metafórico va cediendo lugar a la pregunta trascendente por la presencia viva que la anima: "¿Quién ha pensado esta blancura que se derrama con amor sobre la tierra?" (RUI)

Y el cielo se cubrió de nubarrones,  
Cerrados como pechos angustiados  
Y negros como negros corazones.

El cuerpo es sentido como prisión según la imagen tradicional:

Y todavía estoy buscando por dónde huir de la prisión que me  
[condena. (RUI)]

y la vida como destierro, pues se dice del hombre:

Sus ojos son de rey vencido que ve su reino desde el fondo de  
[una cárcel. (PE)]

Por otra parte las criaturas son experimentadas, en vuelo platónico, como destellos y susurros de la divinidad, y por tanto trascendidas:

Desde las otras criaturas, Dios lo llamaba con su voz  
[desconocida. (PE)]

Cerrada estaba todavía para mi frente silenciosa la Belleza.  
Y de repente, por el canto del ruiseñor, tuve noción de su  
[grandeza. (RUI)]

Pero la indomable aspiración de cielo arrastra nostálgicamente al poeta, que se purifica de la tierra en frecuentes imágenes ascensionales —“levanta el peso de mi sufrimiento”, “alza mi corazón como una pluma”, “subirás hacia el Sol”, “en vuelo arrepentido”...—. Como el carmelita de los grandes espacios libres, de quien se dijo que “no hay paisaje más lleno de aire en toda la literatura española”, esta alma parte del abatimiento para experimentar más alta la subida:

Lleno de fuerza y de alegría, deja el lugar de su prisión y su  
[destierro.]

Y por peldaños invisibles escala el cielo hacia los astros  
[sempiternos.]

Por entre mundos palpitantes sigue subiendo paso a paso y en  
[silencio.]

Y, mientras sube sin descanso, siente el afán inextinguible de  
[su incendio. (EST)]

Y así, el estar enamorado se siente a la vez como liberación del cuerpo y ascensión purificadora:

Es recobrar la llave oculta que abre la cárcel en que el alma  
[está cautiva.]

Es levantarse de la tierra con una fuerza que reclama desde  
[arriba. (LAU)]

Suprema aspiración del soneto "El vuelo" (AR), que es figura del camino postrero por el que accedemos al "celestial remanso" de la eternidad.

Esa ruta hacia la interioridad, entendida como purificación, es por lo mismo nostalgia por reconquistar la inocencia, y florece en la exaltación de la infancia que colma las "Canciones paternas" (RUI, AR), las "Canciones de cuna" (PCH), y episodios de *El Ángel de la Guarda* y también de "El hombre" (PE), donde el niño, como antes el enamorado, posee las llaves taumatúrgicas del mundo.

Pero volvamos desde las llamas de ascensión espiritual a la etapa ascética de negación y serenamiento del corazón: porque ya podemos comprender el porqué de esta poesía meditabunda que avanza con parsimonia como recostándose en sí misma, y que necesitó crear para la holgura de su decir un verso propio de 22 sílabas (y, además, rescucita la tradición del *poema largo*, como advirtió la crítica al aparecer el primero de ellos, *El buque*). Ritmo retardativo que tiende a la expresión pleonástica:

La luz que viene por el cielo no es la del alba, aunque parece  
[la del alba. (PE)]

Y que el brillo con que brillas... (AR)

¿Qué vida es esta vida enamorada...? (AR)

'Ave María' (le decía como nosotros le decimos), 'gratia  
[plena'. (PE)]

Que desarrolla morosamente sus símiles:

La voz llegaba de tan lejos, que en vez de oírla parecía  
[recordarla.

Y era tan pura y tan hermosa, que percibirla parecía  
[profanarla. (RUI)]

Que prodiga parejas de sinónimos:

...su dulce quilla se resigna y se abandona (AR)

o acopla simplemente menciones en serie:

Recorre leguas de silencio, leguas de paz, leguas de luz, leguas  
[de viento. (PE)]

Que se complace en la coordinación intensificativa para describir largos procesos:

Y bajaba y bajaba  
De su asiento lejano y luminoso,  
Y cruzaba y cruzaba  
El cielo silencioso... (FL)

o en la frase verbal durativa con gerundio: "Que voy viviendo porque estoy muriendo" (BU). Son característicos los giros adverbiales continuativos: "poco a poco", "cada vez más", a menudo combinados con los procedimientos anteriores:

Y otros más leves y más altos se van abriendo poco a poco  
[en el espacio. (EST)]

Cada situación aparece bimebrada para hacerse más paulatina:

Bendito seas, manso aceite, que das la paz con tu mirada  
[compasiva.  
Y que sosiegas el torrente de los pecados con tu voz y tus  
[caricias. (PCH)]

Eco de carne de mi carne, que ha de rodar como una piedra  
[en el abismo.

Río de sangre de mi sangre, que ha de correr por este mundo  
[como un río. (PCH)]

El desarrollo de muchos poemas mayores avanza graduando paso a paso la descripción de un proceso único (siempre en cinco largas décimas), como en "La hoguera" (PE), que comienza emergiendo poco a poco de la nada, crece gradualmente hasta envolver el mundo y se reintegra con lentitud a su tiniebla. El poeta va pautando cada etapa de su avanzar, como en "La lluvia" (RUI): "poco después, . . . ya, . . . luego, . . . sigo avanzando, . . . siempre guiado por la lluvia . . ." Y pareciera que esa misma lentitud presentativa nos entregara el arrobamiento del poeta al desflorar cada instante vivido en actitud alerta al sigiloso mensaje:

En la quietud suena un latido que no se sabe si es de amor o  
[de amargura.

Poco después, otro más claro y algo más vivo le responde con  
[ternura.

Otro más hondo le sucede, y otro más alto se propaga en  
[ondas puras.

Y otro latido, y otro, y otro, llenan la inmensa obscuridad  
[con su dulzura. (RUI)]

Ya había quedado atestiguada en el soneto "Alcándara" la intención de esa recatada mansedumbre de su paso:

Mi vuelo es lento porque aguanto  
Con garra ardida a la emoción. (AL)

Tal propósito no sólo se formula, también se realiza en aquellos años de funambulismo ultraísta —contra lo que sería de esperar dado el programa de acrobacia poética de esa generación—, con cuyo espíritu se escribieron los versos libres de "Alegoría pausada" (CT).<sup>23</sup> Ya entonces podrían haberse comentado estas visiones, cuya beatitud de cielo las demora gozosamente en sí mismas, del modo como ellas comentaron las estampas reclinadas de Norah Borges:

Y estaban tan bien dibujadas, que empezaron a contentarse,  
[despacito. (CT)]

#### "LA MISERICORDIOSA UNIDAD"

Ese voluntario despojamiento y esa peregrinación del ser hacia lo absoluto, le reservan la recompensa de la constatación fundamental: la atadura cordial con todo lo existente:"

Le parecía que la sangre de los demás seguía el curso de sus  
[venas.  
Y que la suya circulaba con alegría y emoción por las ajenas.  
Hasta las quejas más profundas tenían honda resonancia en  
[su cabeza. (PE)]

<sup>23</sup> Escrita entre 1925-26; es lo curioso que la radical novedad de la imagen, con todas las audacias de la época, busque equilibrarse en el sosiego de un ritmo meditativo:

Este poema tiene un día dormido entre los brazos.  
Este día se vuelve poniente al Oeste del pecho.  
Este poniente siente una calle pasar por sus venas.  
Esta calle sube al cielo frente a una casa...

Con esta lentitud ya empieza apartándose el poeta del dinámico juego malabar en que muchos ultraístas —sobre todo españoles— y él mismo por momentos habían hecho consistir la poesía. Completarán el proceso una gradual aproximación a la medida clásica y el interés por zonas de mística interioridad.

Nótese el superlativo y el encabezamiento enfático del último verso: toda la creación cabe aquí en un mismo haz y se confunde con el corazón del que la siente. Antes asistimos a la posibilidad de salvar las lejanías; pero ahora se descubre que el existir mismo se asienta, por el hecho mismo de ser, en un escondido acorde unitivo:

Resulta que a medida  
Que va recuperando sus potencias,  
El alma sorprendida  
Nota correspondencias  
Con lejanísimas inteligencias.

Adquiere certidumbre  
De sus ocultas comunicaciones  
Con una muchedumbre.  
Viva de corazones  
De niños, de mujeres, de varones. (BU)

Esa comunicación se vuelve intercambio y finalmente identidad:

Es no saber si son ajenas o si son propias las lejanas  
[amarguras. (LAU)]

Y tan estrecha es la identificación que habrá que designarla, paulinamente, con el nombre que empleamos para el bloque de nuestra propia individualidad:

Un solo cuerpo eran sus cuerpos, y sus heridas una sola y  
[y ancha herida. (PE)]

Está por pronunciarse "la palabra de la Palabra: el Amor... único fuego que puede arrancarnos de la sombra del espacio y del tiempo, levantarnos de la mortal dispersión y devolvernos para siempre a la misericordiosa Unidad".<sup>24</sup> En la afirmación cristiana del amor que crea, redime y santifica el mundo reposa el sentido de todo encuentro, de toda esperanza en esta poesía. Todos en el Uno, a despecho de cualquier episódica y aparential distancia:

Caridad unitiva  
De la música todo poderosa  
Cuya voz afectiva,  
Cuya voz amorosa,  
Hace de todos una sola cosa. (BU)

<sup>24</sup> Prólogo del autor a la 4ª edición de *La ciudad sin Laura y El buque*, Buenos Aires, 1947.

Cada mínima belleza se remonta a su origen, la Belleza ("brota de un manantial remoto y santo" PE), y Dios se identifica con los pozos surgentes del Amor:

Entonces vi con toda el alma que aquella voz era un destello  
 [de la eterna.  
 Que la pasión que la inflamaba me daba el ser para que yo la  
 [comprendiera.  
 Que aquel amor era la fuente del manso río de mis ojos y mis  
 [venas.  
 Y la raíz que alimentaba la voz del mar y la canción de las  
 [estrellas. (RUI)

Era de esperar que este sentimiento encendiera su llama en un canto al dogma cristiano de la Comunión de los Santos, con que el poema "La Iglesia" cierra el penúltimo libro de versos publicado (AR).

Nos explicamos según esto la aproximación esencial de cosas heterogéneas:

Y cuando entre la esencia  
 De aquel perfume y todo lo creado  
 Ya no hubo diferencia... (ANG)

y que unos miembros del Cuerpo puedan asumir el papel de otros: "la tierra está llorando por el hombre" (PE); la música de Palestrina "subiendo hacia Dios, llora por mí" (EST).

Comprendemos también que un destello, un punto del universo posean la fuerza de recapitular toda la realidad:

Todo el hombre palpita y se resume ✕  
 Como toda la tierra en el perfume  
 Y en la forma callada de la flor. (PE)

y la recuperen para el hombre, cambiándole su sentido: el nombre de Laura puebla el desierto del mundo del poeta enamorado; el bien de una sola palabra tendrá dominio sobre la muerte misma,

Porque asido a este bien con alma y vida  
 Restauraré la tierra destruida  
 Voz por voz, ser por ser, cosa por cosa. (EST)

La aparición de una sola presencia humana es suficiente para salvarnos de la disolución en "las amarguras de la multiplicidad": es Cristo en "La tierra" (PE); pero también es "La doncella" (PE), de cuyas manos pende "la misteriosa economía del universo"; y "San Francisco" (RUI), que con mirar la creación restablece su



perfección originaria; y “Mozart” (EST), cuyo acento divino “goberna el mundo del silencio y de la noche”; o “El hijo” (PCH), renovador de las normas de los elementos y suscitador de concordias fraternales.

La intuición de la Unidad elaborará metáforas donde lo individual y lo total que lo insume participan de la misma naturaleza:

Rayo del mismo sol que me deslumbra,  
Chispa del mismo incendio que me abrasa,  
Gota del mismo mar en que me anego. (PE)

Y se complacerá en imágenes donde converjan, unificándose, las más diversas latitudes de lo real:

Belleza que divide  
Su luz en claridad y melodía. (BU)

Aquel tañido lento  
Y el llanto de la luz que se apagaba  
Eran un solo acento  
Que con su voz llegaba  
Al aposento donde yo pensaba. (FL)

De este sentido de convergencia procede su tendencia a la sinestesia:

Algo que al mismo tiempo es canto, queja, perfume, resplandor  
[y llamada.  
Como un sonido muy profundo que diera flor, como un perfume  
[que cantara. (PE) <sup>25</sup>

y en general ciertos intercambios de la metáfora —esa “algébrica forma de correlacionar lejanías”, al decir de Borges, su compañero de generación—, por la cual se revelan, esclarecidas, las recónditas identidades de las cosas: <sup>26</sup>

<sup>25</sup> Nótese por otra parte cómo en este caso la sinestesia se examina racionalmente, se “explica”, y así brota sometida a la vigilancia intelectual del poeta. Otro ejemplo: “Del vasto incendio suben gritos que por su horrible crispación parecen manos.” (PE) Seguimos comprobando hasta qué punto lo racional sostiene todo el sistema expresivo del poeta, pues le sirve ahora para “ordenar” la perplejidad del misterio, compensando de ese modo la evasividad de éste.

<sup>26</sup> Me refiero especialmente a un juego imaginativo que se vincula con procedimientos de abolengo creacionista-ultraísta. Cfr. Vicente Huidobro (*Ecuatorial*, 1918): “Alguien que moraba / hacia caer las hojas”. Gloria Videla (*El ultraísmo*, Madrid-Buenos Aires, 1963, p. 23)

Mientras la luz del día  
Lloraba su derrota  
En la paz de la tarde, gota a gota. (FL)

La melodía de sus losas vibra en la calma que la escucha y la  
[contempla. (EST)

Sus blancas nubes se despiertan y sus estrellas se levantan  
de sus cunas. (PCD)

Por eso adquiere sentido aproximar una metáfora a la realidad  
de donde ella procede:

Abreme ya tu mundo cristalino,  
Clarísimo y firmísimo *diamante*,  
Y en tu mundo seguro y fulgurante  
Déjame entrar *con paso diamantino*. (AR)

Los moldes conceptuales con que se clasifica, y simplifica, el  
cosmos se relacionan también con esta tendencia recapituladora.  
La mirada va en busca del candor elemental de las cosas recién  
creadas para ir "descubriendo con asombro la desnudez de la  
Unidad en cada una" (RUI). Los elementos, vírgenes y fundamen-  
tales, son la presencia constante en la múltiple realidad; y hasta  
se desempeñan como mensajeros ideales para el hombre, como se  
dice de "El viento":

Las voces y los pasos de las cosas  
Ocultas y las quejas misteriosas  
Del firmamento suenan en su canto.

Y del mundo más solo y más pequeño  
Llega con este ser de ausencia y llanto  
La resonancia de mi propio sueño. (EST)

Nos preguntamos si es la tendencia unificadora la que lleva al  
poeta a las urdimbres conceptistas de algunos versos, retomando

comenta acertadamente éste y otros ejemplos como un manejo poética-  
mente arbitrario de la causalidad. Incluyámoslo en un procedimiento  
más amplio: el punto de convergencia entre el objeto real y el evocado  
permite imaginar como *proceso único* algo desarrollado en ámbitos  
distintos de realidad (esa no solución de continuidad es lo que crea la  
ilusión unitaria de esos ámbitos). También se dio en la prosa de Ber-  
nárdez: "En el silencio de aquella noche... escuchaba yo la mansa  
melodía que caía desde siglos distantes" ("Compostela", *Nac.*, 20 de  
febrero de 1949).

antiguas tendencias de la lírica española: por ellas, un vocablo se dispara en dos y en tres acepciones distintas dentro de la misma estrofa, aunque a veces con grave riesgo para la poesía. Dice en el "Soneto a la Asunción de la Santísima Virgen":

Al puro cielo que nació en la tierra  
 Y que en la tierra tuvo preso al cielo  
 (Para que el cielo convirtiera en cielo  
 La tierra que hasta entonces era tierra)... (PCH) <sup>27</sup>

Finalmente, el sentimiento de cósmica fraternidad transporta a menudo el acaecer personal del poeta a categorías de general validez: la propia peripecia biográfica da lugar al esquema universal de "El hombre" (PE), y la individual circunstancia amorosa se eleva a enunciados de definición, casi de sentencias, que mantienen sin embargo su temperatura apoyados en una escala de sugeridoras imágenes, y en la calidez del vocativo:

Estar enamorado, amigos, es encontrar el nombre justo de la  
 [vida.

Es dar al fin con la palabra que para hacer frente a la muerte  
 [se precisa. (LAU)

<sup>27</sup> Versos de menos atrevimiento provocaron este juicio de E. González Lanuza ("Los Poemas elementales de F. L. B.", *Sur*, nº 93, junio de 1942, 57-62): "Por este camino se llega fácilmente a la charada teológica, al logogrifo escolástico, a cualquier cosa menos a la poesía". En su primera época ensaya hábiles recursos que ya sugieren la íntima unidad de lo vario: "Ni la llama de amor abrasaría / Con su energía misericordiosa / Sino el alma que llora cuando llama" (CT) (paronomasia); "Como la despedida de la tarde / O la tarde de alguna despedida" (CT) (reordenamiento de frases). Varias veces emplea la rima interna, que hay que interpretar en relación con lo que venimos diciendo: "Pero mi pobre canto / Sería canto si no fuera llanto" (BU). Léase también el soneto "La voz" (PE). En última instancia, esos artificios conceptuales y formales tienen en esta poesía la misma motivación que, en el otro extremo, la rehabilitación de un lenguaje llano y simplista (pues sólo con palabras de todos es posible la comunicación con todos, según luego comentaremos). Pero ya debemos reconocer, pese al juicio de P. Henríquez Ureña (reseña de BU, *Sur*, nº 17, febrero de 1936, 76), que "la deliberada llaneza de pasajes que al desprevenido le parecerán de prosaísmo inexplicable" todavía quedan en algunas lirás de *El buque* como ademanes no logrados poéticamente.

Al universalizar lo personal, la 1ª persona singular se multiplica en el abrazo de la 1ª plural:

El mar inunda *nuestros* ojos con la ternura temblorosa de sus  
[aguas.  
Y *nos* contempla largamente con la dulzura elemental de su  
[mirada. (PE)

Otras veces, la objetividad de la 3ª persona se convierte en la mano tendida de la 2ª, como en dos de los "Sonetos fraternales", cuyos vocativos enumeran las múltiples circunstancias del vivir para resumirlas finalmente en el corazón del poeta:

... Hombre humano y divino: soy tu hermano. (PE)

Ahí están además las súplicas a sus hermanos del Paraíso, oraciones religiosas que ascienden en exhortación confiada; o la hermandad que el poeta va creando con cada uno de los artífices de la música, en sendos sonetos invocatorios, como lo hace además con Rosalía de Castro (PCD), Cervantes y Camoens (AR). Pero también los elementos merecen ser invocados, como sucede, con voz de temple franciscano, en la "Secuencia de la luna de Nochebuena" y la "del sol de Navidad" (AR), en el "Poema de las Materias Sagradas" (PCH) y "La noche", donde las leves alusiones biográficas anudan más la conexión de intimidad:

Dulce tarea es contemplarte, noche que me has acompañado  
[desde niño.  
¡Con qué impaciencia te esperaban aquellos ojos en la plaza  
[del Retiro! (LAU)

Pero no basta eso; hay que hallar en el idioma formas de expresión que encarezcan lo absoluto de esa vigencia comunicativa. Ya mencionamos el encabezamiento enfático ("Hasta las quejas más lejanas..."); los superlativos relativos, a veces encadenados:

Al fin se adueña de las ansias más escondidas de las vidas  
[más recónditas. (PCD)

Otras, es un superlativo con valor concesivo simultáneo, hecho que lo relaciona con lo comentado en nuestro primer punto:

Por lejano que sea y olvidado  
No hay latido de amor que no despierte  
Otro en mi corazón enamorado. (AR)

Porque en este universo de clave cordial<sup>28</sup> hasta la realidad de lo inanimado se resuelve en comunicación, en armonía de apelaciones y respuestas:

'Ave María, gratia plena' dicen las voces de los ángeles de  
[bronce.

'Dominus tecum' las de las cosas y los seres que las oyen.  
(PCD)

¿A qué se debe que esta poesía, en pleno siglo de rupturas e *ismos literarios*, haya vuelto sobre sus pasos —sin abjurar por supuesto de una decantada modernidad— acogiéndose a un estilo donde se reconocen la selección y el vocabulario clásicos? Es que

<sup>28</sup> Con Bernárdez se continúan en tierras hispánicas y con lenguaje cristiano, apetencias que los expresionismos y unanimismos de las jóvenes vanguardias del siglo XX habían desarrollado. En sus *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925), Guillermo de Torre comentó por entonces versos como éste de Werfel, que nuestro autor reescribió muchas veces con variantes: "Yo te pertenezco a ti y a todo hombre". Bernárdez ultraísta conoció todo esto y hasta acogió alguna alusión en su repertorio metafórico: "Proyectada en mi platónica / Caridad *unanimista*..." (AL) (Nótese de paso en estos dos versos la convergencia del orden cristiano, el platónico griego y el moderno, en la fundamental preocupación suya: la integración del individuo en el todo.) La poesía de Bernárdez gana toda su hondura desde el momento en que consigue expresar ese sentimiento fundamental. No todavía cuando el tema cristiano se queda en la sola imaginería de "Los gozos de doña Ermita" (AL) y tantos versos juveniles donde gólgotas, cruces y eternidades actúan como figuras de ornamentación —aunque primorosamente a veces—. Ahora bien: lo que pareciera caracterizar el sesgo particular con que la poesía bernardiana siente la comunión con lo existente y su fundamento sobrenatural, es la insistencia en expresarla en su etapa de atisbo, de sigiloso acecho tras el velo, de umbral de la revelación o su sospecha (los visos entreoscuros de San Juan): por eso también se hace constante la apelación a lo remoto y sólo presentido, como así a presencias de ambigua identificación ("En la quietud suena un latido que no se sabe si es de amor o de amargura" [RUI], que a veces oscilan entre la existencia material y la espiritual: "Algo que es brisa y no lo es, / Algo que es viento y otra cosa, / Cruza la sombra silenciosa / Como un niño en puntas de pies" (PCD). La nota se intensifica cuando ese sigilo se sorprende, a su vez, amorosamente acechado por otro Sigilo que lo acompaña secretamente: léase "El testigo" (PCD), donde registramos además la acumulación de un vocabulario propicio, que también se da en el resto de su obra: "recóndito", "secreto", "apagado", "misterioso", "invisible", "callado", "rumor", "eco", "sueño", "intimidad", "palpitar", "perderse", "esconderse", "reconocer", "aguzar".

lo clásico es lo claro, es decir, lo universal y de todos (y también lo perenne, es decir, lo inmutable y esencial).<sup>29</sup> El afán de clarificación y esencialismo pide un lenguaje de pocas y reiteradas fórmulas; las de todos, por otra parte, porque para ser capaz del abrazo total no caben esguinces con la gramática.

Así, el empleo insistente del epíteto a la manera clásica, subraya la esencialidad de las cosas, además de demorar la expresión. Y el fraseo se aproxima, compartidamente, al lenguaje coloquial sin perder su finura;<sup>30</sup> o se mueve en un entramado de expresiones generalizadas por el repertorio literario, injertándolas en un juego rítmico que las remoja y a menudo las hace sentir cabales e inmutables, insustituibles y esenciales (y no es ése el menor de sus aciertos): “carne de mi carne”, “sangre de mi sangre”, “con alma y vida”, “siento algo así como si el alma...”, “saber a ciencia cierta”, “porque lo cierto es que...”, “ni el pan pan ni el vino vino”; y: “heridas indelebles”, “una mezcla de temor y de cariño”, “firmamento trágico y sombrío”, “mundo ciego”, “la raíz de mi existencia”... Tales fórmulas, integradas en el verso que las salvan encuentran el molde a que parecían estar destinadas:

Quiso acercarse para verla, pero sus pies estaban *muertos de*  
[*cansados*]. (PE)

Hasta los hombres más lejanos son mis hermanos en la *carne*  
[*y en los huesos*]. (PCH)

Nos hemos asomado a la posible explicación de un estilo que, mediante una ahincada depuración y ahondamiento, ha llegado a conquistar la aspiración de toda trayectoria poética: el logro cabal de la propia fórmula. Pocos como él en la Argentina actual que lo hayan conseguido con tan trabada cohesión interna.

Hasta podemos considerar documentado el momento feliz en que la decisión fundamental fue tomada, a través de los ya lejanos

<sup>29</sup> Del clásico por excelencia, Garcilaso, destaca Bernárdez la capacidad de su canto para vencer el obstáculo por excelencia, el tiempo: “... El acento armonioso / Con que venciste al tiempo rencoroso” (PCD).

<sup>30</sup> Bernárdez admira, en los antiguos himnos del Breviario, la lengua preferentemente coloquial de muchos de ellos. —“arte de todos y de ninguno”—, precisamente por lo que tiene de expresividad compartida: “La multitud de carne y hueso se hace presente de esta manera en el oficio celebratorio, acentuando con su voz de todos los días la sobrehumana emoción del coro de siempre” (Prólogo a *Himnos...*, 11-12).

versos de *Alcándara*, cuando el poeta se somete a un ascético despojamiento de su decir:

Pobreza aleccionadora  
De la montaña, que enseña  
A vestirme de estameña  
Mis pensamientos de ahora. (AL)

Este voto de franciscanismo poético le permitiría recrear adámicamente el mundo,

Sencillez de ropa de lino,  
Sencillez de pan de centeno,  
Sencillez de ataúd de pino (AL),

expresar su armoniosa concepción unitaria de todo lo creado, y también asegurarle el necesario sigilo interior que dispone para escuchar las sollicitaciones de lo inefable.

Así se iría configurando su cabal "Estética de la copa de agua".<sup>31</sup>

La impregnación religiosa de esa poesía se encauzará en la mo-

<sup>31</sup> Título de un artículo recogido como introducción al reciente libro en prosa de F. L. B. *La copa de agua*, Buenos Aires, 1963. Entre las indagaciones que quedan por hacer alrededor de esta poesía, está la del ajuste de su originalidad por confrontación con sus fuentes. A modo de inventario recordamos las que ya han sido señaladas (entre otros, por A. C. Marfany, "La poesía de F. L. B.", *Hu*, XXIX [1944], 165-177; por J. C. Ghiano, *Poesía argentina del siglo XX*, México-Buenos Aires, 1957; por A. B. Lacunza, *F. L. B. y el vanguardismo*, Buenos Aires, 1963; y el ya citado libro de Barufaldi): la Biblia, los místicos franciscanos y carmelitas, la poesía garcilacista, la trovadoresca gallega, Fr. Luis de León, Lope de Vega, y entre los modernos Valle Inclán, Antonio y Manuel Machado, Gómez de la Serna, Péguy, Claudel, el neoescolasticismo, el ultraísmo y movimientos afines; a los que habría que agregar ecos de la literatura litúrgica cristiana, del Romancero, Berceo, el Quevedo más grave, acaso también de Unamuno y de Herrera y Reissig. Otra tarea es el estudio sistemático de su evolución poética. La fecha de publicación de los libros no siempre es orientadora, sobre todo hasta *Cielo de Tierra*: de éste, publicado en 1937 después de *El buque*, ya se habían adelantado composiciones en periódicos desde 1926 por lo menos, pero el propio autor nos abrevia la dificultad en sus dos "Deo gratias" de CT y BU, donde recoge fechas precisas de composición. Angélica B. Lacunza anuncia para 1964, en Buenos Aires, su libro *La obra poética de F. L. B.*; deseamos ver corregidas allí las alteraciones de cronología de otras publicaciones suyas sobre el poeta, así como ciertas poco convincentes actitudes de interpretación.

dad cristiana por su sentido de redención, el papel fecundante del dolor y la concepción totalizadora del Amor (aparte los temas explícitos que tocan la liturgia, el dogma o el santoral católicos). Bien que aquí se trata de un cristianismo adscripto todavía a moldes grecolatinos de pensamiento, que enfatiza el éxtasis ante un mundo ya hecho y su esclarecimiento racional, no tanto el vivir como un hacer comprometido con la historia —entendida ésta como la colaboración del hombre en el proceso de la Creación, acontecimiento todavía no terminado.

NICOLÁS BRATOSEVICH

Universidad de Buenos Aires



## DOMINGUEZ CAMARGO Y SU ROMANCE AL ARROYO DE CHILLO

### DOMÍNGUEZ CAMARGO

Si hay un escritor colonial americano que ha ganado verdadera dimensión en los últimos años, ese escritor no es otro que el santafereño Hernando Domínguez Camargo. En virtud de una serie de estudios y ediciones (estudios que arrancan, sobre todo, del ya lejano centenario de Góngora, en 1927; y ediciones que han aparecido más recientemente) se ha producido su rehabilitación de un modo tal que puede decirse que no existe un "descubrimiento" semejante en el ámbito de los ingenios americanos un tanto alejados en el tiempo.

Este resultado me satisface ya que la bibliografía esencial sobre Domínguez Camargo reconoce mi modesto librito en 1948, aun con su carácter de selección, como la primera edición "moderna" del santafereño.<sup>1</sup> Se trataba de una antología que, como secuela de una obra anterior en que incluía a Domínguez Camargo, aspiraba a destacar, de manera especial, los merecimientos de este olvidado gongorista americano.

Precisamente, el prólogo de esa selección permite trazar etapas en el hoy visible conocimiento y resurrección de Domínguez Camargo, signo marcado hasta entonces por una serie de críticos que, si no le habían ofrecido detallados estudios, habían reparado, por lo menos, en los especiales méritos del poeta colonial. Sobre todo, dentro del profuso (y, a menudo, mal conocido) desfile de gongoristas americanos. Y aquí podemos citar nombres como los

<sup>1</sup> Ver *Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección*, Buenos Aires, 1948.

de Gerardo Diego,<sup>2</sup> Dámaso Alonso, José María de Cossío, Ángel Valbuena Prat y Juan Chabás.

Pero, como digo, han sido los últimos años los que, a través de dos ediciones "completas" de Domínguez Camargo, han permitido poner al alcance de lectores de nuestra época las rarísimas obras del poeta. Me refiero, por orden cronológico, a la publicada en 1956 a iniciativa de Jorge Luis Arango y con prólogo de Fernando Arbeláez,<sup>3</sup> edición meritoria, si bien superada por la que años después publicó el Instituto Caro y Cuervo, a cargo de Rafael Torres Quintero, con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba.<sup>4</sup>

Y ya que hablamos de estudios, sería injusto no recordar, como tributo reciente, el fino análisis que le dedicó Gerardo Diego, publicado en *Thesaurus*,<sup>5</sup> y aun breves comentarios y noticias determinados, sobre todo, por la edición del Instituto Caro y Cuervo,<sup>6</sup> que quedará por mucho tiempo como el almacén por excelencia para todos aquellos que quieran aproximarse como corresponde a Domínguez Camargo.

## EL ROMANCE

Sobre esta base, no puede extrañar hoy el deseo de ahondar cada vez más en la obra del poeta santafereño. Digamos que su producción no presenta muchos títulos ni mucha variedad, ya que se reduce al extenso (e inconcluso) poema a *San Ignacio de Loyola*, a unas pocas poesías breves y a la *Invectiva apologética* (recogidas

<sup>2</sup> El punto de arranque ineludible es la obra de Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927.

<sup>3</sup> Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola... poema heroico. Siguenle las poesías del "Ramillete de varias flores poéticas" y la "Invectiva apologética"*, Bogotá, 1956. Ver mi reseña en *HuT*, VII, 11 (1959), 190-191.

<sup>4</sup> Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, Bogotá, 1960. En esta edición estuvo trabajando don Alfonso Méndez Plancarte en los últimos años de su vida, pero la muerte le impidió dar cima a su tarea. Sobre esta edición he escrito una detallada reseña, aunque los azares de la imprenta han demorado hasta hoy su aparición.

<sup>5</sup> Gerardo Diego, "La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas visperas", *BICC*, XVI, 2 (1961), 281-310.

<sup>6</sup> Cfr. Ángel Balbuena-Briones, "A propósito de las obras de Hernando Domínguez Camargo, publicadas por el Instituto Caro y Cuervo", *BICC*, XVI, 2 (1961), 494-498.

en el *Ramillete* de Jacinto de Evia) y a un pobre soneto recogido en otra fuente.

En el prestigio de Domínguez Camargo tiene que ver, en primer término, el poema a *San Ignacio de Loyola*, si bien se trata de una obra más famosa que leída. Es el poema más ambicioso que escribió, aunque no llegó a terminarlo. En realidad, lo más conocido de su producción (y lo que se ha repetido con mayor frecuencia en estudios y antologías) son algunos fragmentos, particularmente descripciones de banquetes, escenas que muestran, por un lado, la clara derivación gongorina y, por otra, la indudable individualidad del americano más allá de préstamos y sombras protectoras.

Claro que el hecho de destacar la fama del *Poema heroico* no oculta la rotunda comprobación de que la poesía más difundida y conocida de Domínguez Camargo es el *Romance al arroyo de Chillo*. Pudiera pensarse que el hecho se debe a su escasa extensión, pero lo exacto es que el romance une a su brevedad un valor incuestionable. Mejor dicho, sirve para mostrar, una vez más, la influencia de Góngora, pero también las mejores armas del poeta santafereño. Con la ventaja de constituir un poema "completo" y no un fragmento de un poema mayor. En fin, este romance queda ya como una de las piezas insustituibles de la lírica colonial americana.

El crítico Joaquín Antonio Peñalosa considera que se trata del poema de Domínguez Camargo que "más ha ponderado la crítica",<sup>7</sup> y estamos de acuerdo con él. Es, también, el poema más "popular" y repetido en los estudios y antologías,<sup>8</sup> y no es un obstáculo para ello el hecho de que aún se siga atribuyendo a Domínguez Camargo un romance similar ("en metáfora de toro") que es, en realidad, de otro autor.

<sup>7</sup> Cfr. Preliminares a Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, página clxxviii.

<sup>8</sup> Veamos sólo obras relativamente recientes: Gustavo Otero Muñoz: *Resumen histórico de la literatura colombiana*, Bogotá, 1943; Antonio Gómez Restrepo: *Historia de la literatura colombiana*, Bogotá, 1945, vol. I; Jorge Campos: *Antología hispanoamericana*, Madrid, 1950; Carlos Arturo Caparrosa: *Antología lírica. 100 poemas colombianos*, Bogotá, 1951; Ginés Alvareda y Francisco Garfias: "El barroco", en *Antología de la poesía hispanoamericana de Colombia*, Madrid, 1957; Andrés Holguín: *Las mejores poesías colombianas*, Lima, 1959, vol. I; Julio Caillet-Bois: *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1958.

## ESTÍMULO Y MODELO

El romance *A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo* corresponde a una de las escasas composiciones de Domínguez Camargo recogidas por el guayaquileño Jacinto de Evia en el florilegio titulado *Ramillete de varias flores poéticas*. . . Madrid, 1676. Evia publicó las composiciones de Domínguez Camargo con este encabezamiento:

Otras flores, aunque pocas, del culto ingenio y floridísimo poeta, el doctor don Hernando Domínguez Camargo, autor del poema heroico de San Ignacio de Loyola, fundador de la muy ilustre y sapientísima religión de la Compañía de Jesús (p. 235).

Lo curioso es que, a continuación del romance *A un salto*. . . figura otro semejante titulado *Al mismo arroyo, en metáfora de un toro*. Hasta hace poco, la crítica aceptaba que este romance pertenecía también a Domínguez Camargo, pero creo haber demostrado (y José Manuel Rivas Sacconi aportó nuevos elementos a la dilucidación)<sup>9</sup> que el segundo romance es del maestro de Evia, es decir, de Antonio de Bastidas.

Jacinto de Evia, si bien incluyó el segundo romance dentro de las poesías de Domínguez Camargo, lo precedió de unas líneas que dicen: "A imitación del romance pasado hizo mi maestro éste en metáfora de toro; cotéjalos, pero, a mi entender, más airosa es la metáfora del potro. No sé por qué no la siguió, debió de ser porque se le debiese la gloria de ser el primero en ésta" (id., p. 239). En fin, no cabe ninguna duda de que los romances pertenecen a diferentes autores.

Hecha esta fundamental salvedad, corresponde señalar ahora que los dos romances ejemplifican un tema y un tipo de poema, ya sea que partan los dos autores (Domínguez Camargo y Bastidas) de Góngora, ya sea que —como dice Evia— Bastidas imite a Domínguez Camargo. Lo que importa aquí, como punto de arranque, es la entonces absorbente presencia de Góngora.

Como he dicho en otro lugar, la relación Góngora-Domínguez Camargo es uno de los casos más extraordinarios de parentesco o, si se quiere, de adaptación poética, para la cual cabe, sin re-

<sup>9</sup> Cfr. José Manuel Rivas Sacconi, reseña de mi libro, en *RevIn*, XXVI, 14 (1950), 401-402.

serva, el nombre de "continuación". Por otra parte, no dejo de recordar que hace ya muchos años Gerardo Diego escribía que "acaso no haya otro poeta tan ceñidamente adicto a Góngora como el doctor don Hernando Domínguez Camargo".<sup>10</sup>

De tal manera, es previsible encontrar el estímulo del romance que nos ocupa en versos gongorinos. Más exactamente, en versos gongorinos y en un comentarista de Góngora. El fragmento del poeta cordobés (porque de un fragmento se trata aquí) corresponde a la *Soledad segunda*, y es una descripción de un arroyo "en metáfora de sierpe":

Estimando seguía el peregrino  
al venerable isleño,  
de muchos pocos numeroso dueño,  
cuando los suyos enfrenó de un pino  
el pie villano, que groseramente  
los cristales pisaba de una fuente.  
Ella, pues, sierpe, y sierpe al fin pisada  
—aljófara vomitando fugitivo  
en lugar de veneno—,  
torcida esconde, ya que no enroscada,  
las flores, que de un parto dio lascivo  
aura fecunda al matizado seno  
del huerto. en cuyos troncos se desata  
de las escamas que vistió de plata.  
Seis chopos, de seis yedras abrazados,  
tirso eran del griego dios, nacido  
segunda vez, que en pámpanos desmiente  
los cuernos de su frente;  
y cual mancebos tejen anudados  
festivos corros en alegre ejido,  
coronan ellos el encanecido  
suelo de lilios, que en fragantes copos  
nevó el mayo, a pesar de los seis chopos... (vv. 314-336)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ver Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, p. 49.

<sup>11</sup> Esto es lo fundamental (esto, y el comentario de Salcedo Coronel). En forma de complemento —vago complemento— podemos alinear el final del *Polifemo*:

.....y el peñasco duro,  
la sangre que exprimí, cristal fue puro.  
Sus miembros lastimosamente opresos  
del escollo fatal fueron apenas,

Y éste es el entusiasta comentario de García de Salcedo Coronel:

...descrivelo elegantísimamente en metáfora de la sierpe, que pisada arroja su mortífero veneno; y describe asimismo el agradable sitio que formaban seis chopos en el mismo huerto. No tiene, a mi parecer, en todas estas *Soledades* cosa tan digna de estimación don Luis como estos versos, ni que merezcan más justamente el aplauso de todos los ingenios grandes de España... <sup>12</sup>

Por descontado que la extraordinaria difusión de versos gongorinos llevaba implícita en la época la difusión y conocimiento de los principales comentaristas de Góngora: García de Salcedo Coronel, José Pellicer de Salas y Tovar, Cristóbal de Salazar Maldones y otros. Salcedo Coronel fue de los más importantes, y no me parece desacertado pensar que su lectura constituyó el estímulo inicial (ligado a los versos de las *Soledades*) en el nacimiento del romance de Domínguez Camargo. Hoy día hemos perdido de vista, a veces injustamente, a aquellos pacientes ilustradores de la obra gongorina. Y, sin embargo, como defendía Alfonso Reyes en 1925, hay mucho material aprovechable en ellos. Por eso postulaba entonces, después de utilizar elementos valederos, la "necesidad de volver a los comentaristas". <sup>13</sup>

Reparando en el pasaje de la *Soledad segunda*, conviene decir que el procedimiento era corriente en él, y no era menester que el poeta declarara su elaboración "en metáfora de...". Explicablemente, resaltaba con mayor claridad en composiciones breves (so-

que los pies de los árboles más gruesos  
calzó el líquido aljófara de sus venas.  
Corriendo plata al fin de sus blancos huesos,  
lamiendo flores y argentando arenas... (vv. 495-502)

Joaquín Antonio Peñalosa, en su análisis de las poesías de Domínguez Camargo, sólo señala, como antecedentes de la "metáfora", unos breves pasajes de Lope (*El vaso de elección*) y de Calderón (*La Cena del Rey Baltasar* y *La Vacante general*), así como tres pasajes del propio Domínguez Camargo, en el *Poema heroico*, donde el poeta utiliza la metáfora del potro (ver pp. 174-180). Por mi parte, no creo que haya dudas con respecto a la fuente real, aunque considero también que es siempre útil conocer testimonios más o menos coincidentes.

<sup>12</sup> García de Salcedo Coronel, "Soledades" y "Polifemo" comentados, Madrid, 1636, fol. 238.

<sup>13</sup> Cfr. Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*. Madrid, 1927.

netos, romances). Así, uno de los sonetos de Góngora, *En la muerte de Don Rodrigo Calderón*, por ejemplo, está construido "en metáfora de ave Fénix".

A su vez, tal estructura era la natural consecuencia de la importancia que tiene la metáfora en el mundo poético de Góngora, en sus ansias de sustituciones y embellecimiento, en su predominio de lo ornamental, en su búsqueda de las "locuciones maravillosas".<sup>14</sup>

Por ese camino llegaba fácilmente Góngora a las "metáforas de metáforas", que, si por un lado hacían poner los ojos en blanco a sus muchos discípulos y admiradores, por otro —y no con menor fervor— empujaban los ataques y burlas de celosos rivales o enemigos. Lope de Vega, en uno de sus ataques al cultismo, pone como ejemplo de poesía clara una égloga del Príncipe de Esquilache, y aprovecha la ocasión para decir que no es necesario "andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeytes lo que falta de faciones, y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo".<sup>15</sup> Y otro tanto decían Tirso y Jáuregui, este último cuando recriminaba a los cultistas, que "aun las mismas metáforas metaforizan".<sup>16</sup>

Esta es, viéndola en diferentes perspectivas, la clara clave de una estructura gongorina, estructura que, por descontado, no se reduce a Góngora y a Domínguez Camargo. La vemos también en Bastidas (*Al mismo arroyo, en metáfora de un toro*),<sup>17</sup> en Caviedes (*En metáfora de un ruiseñor explica sus pesares*),<sup>18</sup> y en otros

<sup>14</sup> Por supuesto, ese dominio metafórico, y aun su singularidad y osadía, habían sido captados ya por los comentaristas de la época. Pedro de Valencia destacaba así la metáfora en Góngora: "Lo metafórico es generalmente muy bueno en V. M., algunas veces atrevido y que no guarda la analogía y correspondencia que se requiere..." (Cfr. Góngora, *Obras poéticas*, Nueva York, 1921, vol. III, p. 261.) Y García de Salcedo Coronel estampaba: "Felicísimo fue don Luis en las metáforas, y en ésta a ninguno de los antiguos poetas inferiores..." (*Soledades* y *Polifemo* comentados, fol. 297. Cfr. tb., fols. 96 y 318).

<sup>15</sup> Cfr. Lope de Vega, *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624, fol. 192.

<sup>16</sup> Jáuregui, *Discurso poético*, capítulo ii. (Ver texto del *Discurso*, en José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, p. 229.)

<sup>17</sup> Cfr. Jacinto de Evia, *Ramillete de varias flores poéticas...*, Madrid, 1676, p. 239.

<sup>18</sup> Cfr. Daniel R. Reedy, "Poesías inéditas de Juan del Valle Caviedes", *RevIb*, XXIX, 55 (1963), 165.

poetas barrocos. Y el procedimiento llega con explicables variantes hasta nuestro siglo, tal como permiten mostrarlo composiciones de Vicente Aleixandre (*Como serpiente*),<sup>19</sup> Eduardo Carranza (*Se canta a los llanos de la patria en metáfora de muchacha*),<sup>20</sup> y aun Rafael Alberti (*Remontando los ríos*).<sup>21</sup>

#### FORMA DEL POEMA

No cabe duda de que el romance de Domínguez Camargo es una derivación del pasaje gongorino a que me referí, como una variante explicable. Góngora había hecho la descripción de un arroyo o riacho "en metáfora de sierpe". Veintitrés versos que, aunque incluidos en las *Soledades*, tienen al mismo tiempo, como tantos otros episodios del poema, significación aislada.

Domínguez Camargo y Bastidas, posiblemente en amistosa puja, deciden retomar el tema y variar sólo la metáfora: "en metáfora de potro", uno; "en metáfora de toro", otro. El resultado se ve en

<sup>19</sup> Cfr. Vicente Aleixandre, *Sombra del Paraíso*, Buenos Aires, 1947, pp. 93-94.

<sup>20</sup> Cfr. Eduardo Carranza, *Canciones para iniciar una fiesta. Poesía en verso* (1935-1950), Madrid, 1953, pp. 105-110. Ver, también, mi estudio "Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica", *RFE*, XLIV (1961), 262.

<sup>21</sup> El procedimiento es distinto en Rafael Alberti. Además, no lo señalo como derivación, si bien es curioso encontrarse con versos como éstos:

Hay ríos que son toros:  
toros azules, granas,  
tristes toros de barro,  
toros verdes de algas...  
Ríos, caballos, ríos  
de colas levantadas,  
heridos por las ramas.  
¿Quién los doma, ramito?  
Mi ramo ¿quién lo para?  
¡A la doma del río!  
¡A la doma del agua!  
(Duerme en caballo dulce...  
Ya no galopa el agua).  
Remontando los ríos...

(Ver R. Alberti, "Pleamar", en *Antología poética* (1924-1944), Buenos Aires, 1945, pp. 260 y 261.)



los dos romances recogidos por Jacinto de Evia en su *Ramillete*. El romance de Domínguez Camargo —cuya superioridad ya reconocía Evia— tiene cuarenta y cuatro versos (sesenta y cuatro, el de Bastidas). De todos modos, y considerando el episodio de Góngora como un poema separable, aceptamos que los tres son poemas breves.

Reduciéndonos al de Domínguez Camargo, veamos ahora sus caracteres particulares. Por lo pronto, el santafereño elige el metro del romance y no la silva del indudable modelo. Yo creo que Domínguez Camargo procedió así con el intento de fijar, a través del verso rápido del romance, una mayor identificación entre la movilidad de agua y potro. Vale decir, línea breve, como adecuado reflejo del tema eje —y paralelismo— que recorre todo el poema.

El romance está dividido en estrofas de cuatro versos, siguiendo una división muy aceptada en aquellos siglos, particularmente en la poesía barroca. Sin negar algunos precedentes anteriores, es justo recalcar que tal estructura estrófica del romance fue, en realidad, típica del barroquismo. Es la que vemos en muchos romances famosos, sobre todo en los de Góngora (*Angélica y Medoro*) y Lope (*A mis soledades voy. . .*).<sup>22</sup>

En el caso del romance de Domínguez Camargo, la división estrófica destaca, por un lado, la ramificación metafórica y, por otro, permite un elemental avance temático que tiene principio, medio y fin. En síntesis, hay una fundamentación interna que explica, en principio, la elección de una forma métrica determinada. Forma métrica y estructura que la totalidad del poema acepta como algo homogéneo, y no como un agregado postizo.

El tema del romance nos muestra, en primer lugar, la resaltante metáfora central y, de inmediato, la serie de metáforas encadenadas. De otra manera: la imagen núcleo (arroyo-potro) se ramifica en una serie de imágenes menores, en relación a partes, propiedades, incidentes, etc. Recurriendo, en la emergencia, a denominaciones de la antigua retórica, quizá no resulte del todo forzado hablar aquí de "sinécdoques de metáfora".

En cambio, no corresponde, me parece, hablar de alegoría, aunque haya una paralela serie de sustituciones. No se trata, en rigor,

<sup>22</sup> Cfr. Andrés Bello, *Ortología y métrica* (en *Opúsculos gramaticales*, Madrid, 1890, vol. I, p. 361); Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949, pp. 204-205; Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse, 1956, pp. 272-274.

de una forma con dos contenidos (de los cuales el oculto es el fundamental), ni de una obligada traducción de yuxtaposiciones. Lo que en el romance de Domínguez Camargo resulta es lo declarado o visible, es decir, el brillante movimiento de la metáfora central y la sucesión de las metáforas encadenadas.

Tampoco me parece adecuado aplicar aquí la denominación de "visiones continuadas", denominación que Carlos Bousoño utilizó al explicar procedimientos semejantes en Vicente Aleixandre.<sup>23</sup>

Dentro del claro o, mejor, ordenado mundo gongorino, defiendo, pues, la noción de metáforas encadenadas o ramificadas (o, en fin, arborescentes, o metáforas "madréporas") que, opino, nos llevan con mayor justeza al meollo de aquel deslumbrante juego poético del cultismo. Esfuerzo consciente, claro está, y no experiencia onírica. Juego que se complace, sobre todo, en el rico, inagotable caudal de la palabra, usada con intención embellecedora. Las metáforas son visuales o auditivas, es decir, fieles a las características esenciales de las metáforas cultistas. Lo que, a su vez, equivale a repetir: fieles al "alma" de la poesía cultista. Significado y significante completan la doble cara de la metáfora: en el significado a través de la presencia de una naturaleza en la que todo responde a especiales valores plásticos; en el significante, a través de una particular y escogida eufonía. Doble cara fundada en una única y compacta forma.

No sabemos (ni nos interesa) cuál era la dimensión real del arroyo y del salto que canta Domínguez Camargo. Sospechamos que el arroyo de Chillo era (y es) un insignificante riacho, que hoy recordamos, precisamente, como pretexto del logrado romance, ya que, para el caso, cualquiera otro hubiera sido igual, con sólo cambiar el nombre propio. Por descontado que como la referencia geográfica se marca en el título no podemos eludirla, pero lo que el poema muestra es la transformación extraordinaria conseguida a través de las metáforas e hipérbolos. Dimensiones poco comunes de una oscura realidad inicial, aunque, en última instancia, lleguemos a aceptar que el arroyo (y salto) de Chillo tengan significación de "belleza natural" o de "maravilla de la naturaleza".

En el mundo de las sustituciones sabemos que el elemental paralelismo se marca a través de la identificación entre arroyo y po-

<sup>23</sup> Cfr. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1950.

tro. Sin embargo, lo que nosotros "vemos" es la carrera del bruto, y no el movimiento del agua. Primero, el potro corriendo entre orillas tupidas; después, el potro desbocado y la caída; por último, la muerte entre las piedras. . .

Repito: si no lo mostrara ya el indudable origen del romance (origen que he procurado subrayar a través de una doble raíz), la factura nos lleva irremediamente a Góngora, al gran poeta que marca de manera casi absoluta la línea estilística de Domínguez Camargo. En todo caso, conviene aclarar que, en este romance, de un barroquismo poco complejo, si la construcción general nos recuerda a Góngora, su final nos aproxima a formas y fórmulas calderonianas. Con lo cual, también, fijamos adecuadamente en el tiempo una influencia, un estilo que, recogiendo a su vez elementos gongorinos, se había personalizado, había pasado a América y aun disputaba al poeta cordobés el favor de los ingenios del Nuevo Mundo.

#### CONCLUSIÓN

En estos tiempos en que procuramos penetrar más y más en el conocimiento de la literatura hispanoamericana, no conviene despreciar a los poetas coloniales siempre que sean algo más que un eco de las voces peninsulares. El caso de Domínguez Camargo, aunque paradójicamente esté tan ligado a un gran poeta español, nos enfrenta con un interesante ejemplo de supervivencia. Mucho han hecho por el mejor conocimiento de Domínguez Camargo las recientes ediciones aparecidas en Colombia, su patria. Y, sobre esa base, mucho harán futuros ahondamientos. Por un lado, ya no será lícito hablar de él a través de citas indirectas, como a menudo se venía haciendo, con el pretexto de la "rareza" de sus obras. Y, por otro, convengamos que son hoy de fácil alcance los materiales necesarios para tentar el estudio detallado y amplio que Hernando Domínguez Camargo merece.

Una vez más (como en el recordado caso de Góngora) sería ingenuo preguntar por lo que la poesía de Domínguez Camargo no tiene, o tiene poco: emoción, palpitaciones cercanas del mundo humano, sencillez, humildad. . . En cambio, siempre nos sorprenderá el brillo de su mundo recreado, el caudal inagotable de sus metáforas, y aun su perfil inusitado de verdadera "continuación" gongorina.

El breve análisis del romance *A un salto, por donde se despeña el arroyo de Chillo* sirve para destacar caracteres y virtudes en la que —aceptamos— es la poesía más “popular” de Domínguez Camargo, aquella que se menciona a menudo en los estudios y la más repetida en las antologías (ya sean individuales, nacionales o continentales). Y no sólo eso. Como ocurre siempre con los poetas de relieve, Domínguez Camargo ostenta, a su vez, el mérito del estímulo para la recreación. De esta manera, creo, debemos interpretar el hecho de que un buen poeta colombiano contemporáneo, Eduardo Carranza, escriba en nuestros días un poema donde *Se canta a los llanos de la patria en metáfora de muchacha*.

Te hablo como un enamorado  
habla sencillamente a una muchacha:  
ven, siéntate a mi lado, dulce tierra,  
señorita vestida de cocuyos,  
ven con tu traje de organdí florido  
donde el cielo es apenas un bordado...<sup>24</sup>

La relación —fácil es mostrarla— se apoya aquí menos en la abundancia y brillo metafórico que en el procedimiento general. O, como dice el poeta, en el canto “en metáfora de...”.

EMILIO CARILLA

Universidad de Tucumán

#### APÉNDICE

Copio aquí el romance de Domínguez Camargo y, a continuación, el romance de Bastidas. La proximidad reproduce la que vemos en el *Ramillete*, si bien aquí destaco, una vez más, al verdadero autor del segundo poema.

#### A UN SALTO, POR DONDE SE DESPEÑA EL ARROYO DE CHILLO

Corre arrogante un arroyo  
por entre peñas y riscos,  
que, enjaezado de perlas,  
es un potro cristalino.

<sup>24</sup> Eduardo Carranza, *Canciones para iniciar una fiesta...*, p. 105.

Es el pelo de su cuerpo  
de aljófar, tan claro y limpio,  
que por cogerle los pelos  
le almohazan verdes mirtos.

Cíñele el pelo un pretal  
de cascabeles tan ricos,  
que si no son cisnes de oro  
son ruiñeños de vidrio.

Bátenle el ijar sudante  
los acicates de espinos  
y es él tan arrebatado  
que da a cada paso brincos.

Danle sofrenadas peñas<sup>1</sup>  
para mitigar sus bríos,  
y es hacer que labre espumas  
de mil esponjosos grifos.

Estrellas suda de aljófar  
—en que se suda a sí mismo—  
y atropellando sus olas  
da cristalinos relinchos.

Bufando cogollos de agua,  
desbocado corre el río,  
tan colérico, que arroja  
a los jinetes alisos.

Hace calle entre el espeso  
vulgo de árboles vecinos,  
que irritan más, con sus varas,  
al caballo a precipicio.

Un corcovo dio soberbio,  
y a estrellarse ciego vino  
en las crestas de un escollo,  
gallo de montes altivo.

Dio con la frente en sus puntas  
y de ancas en un abismo,  
vertiendo sesos de perlas  
por entre adelfas y pinos.

<sup>1</sup> El texto del *Ramillito* dice: "Dalen sofrenadas peñas." Este texto se respeta en las *Obras* y, en una nota, se lo defiende (ver p. 384). Yo creo, por el contrario, que se trata de una errata. Los vulgarismos —en un poeta como Domínguez Camargo— sólo deben aceptarse en casos extremos. Pero no me parece que éste sea uno de esos casos, sobre todo si reparamos en el "Bátenle..." simétrico, de la estrofa anterior, que, por supuesto, las *Obras* no alteran.

Escarmiento es de arroyuelos  
que se alteran fugitivos,  
porque así amansan las peñas  
a los potros cristalinos.

HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

*AL MISMO ARROYO, EN METAFORA DE UN TORO*

De una elevada montaña  
un arroyo baja altivo  
que, agitado de sus ondas,  
es un toro cristalino.  
Al coso llega de un valle  
donde, en sonoros silvos,  
le azora el Favonio alegre  
entre las hojas de alisos.  
Furioso cava el arena,  
y, envuelta en blanco rocío,  
al viento la esparce en nube  
por segar al viento mismo.  
Festivo el vulgo de plantas,  
a trechos bien repartido,  
si provoca su furor  
no menos burla sus bríos.  
Armado todo de púas  
se le atreve un verde espino,  
y al herirle con sus puntas  
el valle llena a bramidos.  
Un alto sauce le llama  
de un ramo a los breves giros  
y al embestirle furioso  
hurta la rama advertido.  
Murado de sus puñales  
le azora un gallardo lirio,  
y cuando piensa le hiere,  
por mil partes sale herido.  
Hasta de menudas guijas  
así se mira oprimido,  
que tropezando con ellas  
todo el campo mide a brincos.  
Mas de un peñón eminente  
le aguarda un hermoso mirto,  
que por ser galán del bosque  
caballo le sirve el risco.

Con el rejón de un cogollo  
su cerviz hiere atrevido,  
y reventando cristales  
salpica el margen vecino,  
donde los claveles rojos  
logran sus colores finos,  
y aun salpicada, la rosa,  
a trechos mira el vestido.  
Los árboles —que, enrejados,  
son barreras de este sitio—  
al azotarle sus ramos  
espuma labran sus vidrios.  
Esgrime su media luna  
contra un escollo, que quiso  
dar escarmiento a arroyuelos  
que se envanecen altivos,  
pues a embestirle furioso  
así deshace sus bríos,  
que, esparcido todo en perlas,  
cada perla es un aviso.

ANTONIO DE BASTIDAS





## EL LIBRO DEL CAUALLERO ZIFAR Y LA LIRICA CASTELLANA

### I

En el *Amadís de Gaula* se encuentran unos versos derivados en última instancia de una poesía gallega cuya única versión existente se halla en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antes llamado *Cancioneiro Colocci-Brancuti*).<sup>1</sup> El autor de esta poesía es Joan Lobeyra y sus obras aparecen en el *Cancioneiro da Vaticana* y también en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* colocadas entre las de Dom Fernam García Esgaraungha y las de Roy Quemado (ambos poetas de la segunda mitad del siglo XIII). Carolina Michaëlis ha recogido documentación que permite situarlo entre 1258 y 1285.<sup>2</sup>

La versión de la poesía que tenemos en el *Amadís* es como sigue:

Leonoreta, fin roseta,  
blanca sobre toda flor,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuyta vuestro amor.  
Syn ventura yo en locura  
me metí  
en vos amar, es locura  
que me dura,  
sin me poder apartar;  
¡o hermosura sin par,  
que me da pena y dulçor!  
fin roseta, no me meta  
en tal cuyta vuestro amor.

<sup>1</sup> *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, ed. Elza Paxeco Machado y José Pedro Machado, Lisboa, 1949, vol. I, página 395 y ss.

<sup>2</sup> *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, vol. I, p. 511.

De todas las *que* yo veo  
 no deseo  
 seruir otra sino a vos;  
 bien veo que mi desseo  
 es de uaneo,  
 do no me puedo partir;  
 pues que no puedo huyr  
 de ser vuestro seruidor,  
 no me meta, fin roseta,  
 en tal cuyta vuestro amor.  
 Ahunque mi quexa parece  
 referirse a vos, señora,  
 otra es la vencedora,  
 otra es la matadora  
 que mi vida desfallece;  
 aquesta tiene el poder  
 de me hazer toda guerra;  
 aquesta puede fazer,  
 sin yo ge lo merescer,  
 que muerto biua so tierra.<sup>3</sup>

La versión gallega difiere mucho de la que encontramos en el *Amadis*, pero su anterioridad cronológica favorece la hipótesis de que sea la forma original de la poesía.

Senhor genta,  
 mi tormenta  
 voss' amor em guisa tal  
 que, por menta  
 que eu senta,  
 outra non m'e ben nen mal,  
 mays la uossa m'e mortal.  
 Leonoreta,  
 fin rosetta,  
 bella<sup>4</sup> sobre toda fror!  
 fin Roseta,  
 non me metta,  
 en tal coi[ta] uossa amor.  
 Das que ueio  
 non deseio

<sup>3</sup> Citamos por la ed. de E. B. Place, Madrid, CSIC, 1962, vol. II, Libro II, cap. liiii, p. 444a-b.

<sup>4</sup> El MS. repite *bella*.

outra senhor, se uos non;  
 e deseio  
 tan sobeyo  
 mataria hũu leom,  
 Senhor, do meu coraçõn!  
 Leonoreta,  
 fin roseta...  
 Mha ventura  
 en loucura  
 me meteo de uos amar;  
 e loucura  
 que me dura,  
 que me non posso en quitar.  
 Ay fremosura sem par!  
 Leonoreta,  
 ffin rosseta...

El autor del *Amadís* no recogió la primera estrofa de Joan Lobeyra. En cambio, invirtió el orden de las restantes (pues se ve claramente que su primera y segunda estrofa se inspiran en la tercera y segunda de Lobeyra) y agregó la estrofa final, especialmente adaptada a los fines de la novela.<sup>5</sup>

## II

Generalmente se considera al *Libro del Cavallero Zifar* como la primera novela española de caballerías. Los críticos suponen que la obra fue compuesta en 1300 ó 1301, basándose para ello en los acontecimientos históricos mencionados en su Prólogo.<sup>6</sup> Según W. J. Entwistle, entre 1304 y 1312 se escribió la versión original del *Amadís*.<sup>7</sup> Menéndez y Pelayo pensaba que debía de haber una versión portuguesa de la obra que podía remontarse

<sup>5</sup> Hay una segunda poesía en el *Amadís* de Montalvo (vol. II, cap. li, p. 414b) que parece ser una adición del siglo xv o principios del xvi: Pues se me niega vitoria / do justo m'era deuida, / allí do muere la gloria / es gloria morir la vida...

<sup>6</sup> Para esta fecha véase C. P. Wagner, ed. *El Libro del Cavallero Zifar*, Michigan, 1929, pp. 14-15; E. Buceta, "Algunas notas históricas al prólogo del *Cavallero Zifar*", *RFE*, XVII (1930), 18-36; C. P. Wagner, "The Sources of *El Cavallero Cifar*", *RHi*, X (1903), 9-11.

<sup>7</sup> W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London and Toronto, 1925, pp. 216-224.

hasta fines del siglo XIII.<sup>8</sup> Pero E. B. Place, en la edición más reciente del texto de Montalvo, dice que "la pretensión portuguesa sigue careciendo de pruebas concluyentes".<sup>9</sup> Parece, pues, que Zifar comenzó sus andanzas de caballero unos años antes que Amadís.

En el *Zifar*, como en el *Amadís*, hay dos poesías líricas incorporadas en la prosa. Las del *Zifar* se encuentran en los capítulos 212 y 213;<sup>10</sup> estas poesías figuran en los dos manuscritos y en la única edición antigua que tenemos de la novela,<sup>11</sup> por lo cual resulta evidente que no son interpolaciones posteriores como podrían ser las del *Amadís*.

Las poesías aparecen al final de la aventura fantástica de Roboan, hijo de Zifar, en las Islas Dotadas. Cuando llega Roboan a esta tierra maravillosa se le advierte que no siga malos consejos. Se casa con la emperatriz Nobleza y vive en gran contento con ella, hasta que lo tienta el diablo en forma de una doncella hermosísima. Ésta le dice que la emperatriz tiene un alano magnífico y que le conviene pedirselo. Roboan sigue el consejo del demonio y su esposa le entrega el alano. Un poco más tarde Roboan pide y recibe un halcón que le ha señalado el demonio. Finalmente la doncella enemiga le revela que Nobleza tiene escondido el mejor caballo del mundo. Al pedirselo Roboan, su esposa le da el caballo con gran tristeza, porque sabe que este animal encantado va a separarlos para siempre. Roboan, al ver las lágrimas de Nobleza, trata de apearse, pero al tocarlo con la espuela el caballo parte velozmente y Roboan nunca ha de recobrar su felicidad.

Después de la salida de Roboan, "la enperatris con sus dueñas e donzellas fincaron muy desconortadas e muy tristes, faziendo el mayor duelo del mundo".<sup>12</sup> Nobleza lamenta la pérdida de su marido, acabando su llanto como sigue:

<sup>8</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961, vol. I, pp. 321-334.

<sup>9</sup> Ed. cit., vol. I, p. ix.

<sup>10</sup> Citamos el *Zifar* por la ed. de C. P. Wagner, mencionada en la nota 6.

<sup>11</sup> *M*, el MS. más antiguo del *Zifar*, se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid (MS 11.309) y *P* en la Bibliothèque Nationale de Paris (MS Esp. 36). Según Wagner (ed. cit., pp. vii-viii), *M* se remonta al siglo XIV y *P* al XV. Se imprimió la novela en Sevilla en 1512, y el único ejemplar de esta edición (*S*) está en la Bibliothèque Nationale de Paris.

<sup>12</sup> *Zifar*, p. 478.

E de aqui adelante fare çerrar las puertas e los muros del mio señorío, en manera que no salga vno nin entre otro en ningunt tiempo, e bibre sola syn plazer commo la tortola quando enbiuda, que non sabe catar otro marido nin posa en ramo verde, mas en el mas seco que falla; e ansy vestire paños tristes e porne tocas de pesar por en todos mis dias, e sera el mio cantar de cada dia este:

"Ay mesquina, catiua, desanparada  
Syn grant conorte!  
Ay forçada, deseheredada  
De todo mio bien!  
Ven por mí, muerte bien auenturada,  
Ca yo non puedo sofrir dolor tan fuerte."

E asy finco la enperatris desconortada que nunca mas quiso casar.<sup>13</sup>

Nos parece que el texto de la poesía que figura en este trozo está corrompido. Estudiaremos las tres versiones existentes para intentar una reconstrucción de su forma original.

1. *M* Ay mesquina, catiua, desanparada  
*P* Ay catiua, mezquina e desenparada  
*S* Ay mezquina, catiua y desamparada

El orden de palabras en *M* y *S* es 'Ay mesquina, catiua e/y desamparada'. El orden de *P* podría indicar que *mesquina* es una glosa de *catiua* incorporada en el verso, una posibilidad apoyada por el metro del verso paralelo 3 que rima con el verso 1 y tiene nueve sílabas. La omisión de *mesquina* reduce el verso 1 a nueve sílabas también. *P* y *S* autorizan la inclusión de la copulativa *e*, que aparece paralelamente en el verso 3 en *P* y *S*.

*Versión preferible:* Ay catiua e desanparada (9 sílabas).

2. *M* Syn grant conorte  
*P* Syn ningund conorte (*versión preferible:* 6 sílabas)  
*S* Syn ninguna consolacion

El verso de seis sílabas de *P*, apoyado por *ninguna* en *S*, tiene mejor sentido que la versión de *M*.

<sup>13</sup> *Zifar*, pp. 479-480.

3. *M* Ay forçada, deseheredada

*P* y *S* Ay forçada e deseredada (*versión preferible*: 9 sílabas)

Preferimos la lectura de *P* y *S* a la de *M*, como en el verso 1.

4. *M* De todo mio bien

*P* y *S* De todo bien

El verso 4 tiene 6 sílabas en la lectura de *M*, pero sin embargo, lo consideramos defectuoso porque no rima con los restantes. Si omitiéramos *mio*, según la versión de *P* y *S*, podríamos leer "De todo buen..." suponiendo la pérdida de un sustantivo que termine en *-orte* o tal vez en un asonante.

5. *M*, *P* y *S* Ven por mi muerte bien aventurada

Este verso tiene once sílabas en las tres versiones y rima con los versos 1 y 3. Sin embargo, en vista de que el verso 6 termina con la palabra *fuerte*, no deja de ser probable que haya que partir en dos el verso 5, de la manera siguiente:

5a. Ven por mi muerte (5 sílabas)

5b. Bien aventurada

El verso 5a debería rimar, quizá, con el 2, lo cual indicaría las lecturas *conorte - morte* o *conuerte - muerte*. Ciertos rasgos gallegos de la segunda poesía, que estudiaremos más adelante, nos llevan a creer que la serie *conorte - morte* sea la más probable.

El verso 5b tiene una sílaba más que el 5a, pero leyendo *venturada* en lugar de *aventurada* conseguimos una medida uniforme.

*Versión preferible*: 5a. Ven por mi morte (5 sílabas)

5b. Bien venturada (5 sílabas)

6. *M* Ca yo non puedo sufrir dolor tan fuerte

*P* Ca ya non puedo sufrir este dolor tan fuerte

*S* Que ya non puedo sufrir este dolor tan fuerte

Este verso tiene doce sílabas en *M* y catorce en *P* y *S*. Su extensión nos inclina a dividirlo en dos versos cortos, aunque, al igual que en el verso 4, el primero no tendría rima correspondiente en la poesía. Además, si aceptamos la serie *conorte - morte*, por las razones antes aludidas, deberíamos suponer también como posible la forma *forte* en lugar de *fuerte*.

*Versión preferible:* 6a. Ca ya non puedo sofrir (?) (8 sílabas)

6b. Dolor tan forte.<sup>14</sup>

He aquí nuestra reconstrucción provisional de la primera poesía. Subrayamos lo que nos parece indicar origen gallego.

Ay catiua e desanparada  
 Syn ningund conorte!  
 Ay forçada e deseredada  
 De todo buen... (?)  
 Ven por mi, *morte*  
 Bien venturada,  
 Ca ya non puedo sofrir (?)  
 Dolor tan *forte*.

### III

En el mismo capítulo 212 hay que señalar otro hecho interesantísimo. La fecha asignada al *Zifar* (1300-1) presta especial interés a las palabras pronunciadas por la emperatriz Nobleza después que Roboan se despide de ella. Nobleza "andaua por el palacio asy commo sandia dando voces..." (p. 478), y al final de su lamentación por la partida de su amado, dice:

...bibre sola syn plazer, commo la tortola quando enbiuda,  
 que no sabe catar otro marido nin posa en ramo verde, mas  
 en el mas seco que falla... (p. 479)

Estas palabras son un ejemplo clarísimo del *topos* de la tórtola viuda, que aparece también en el romance de *Fontefrida*,<sup>15</sup> cuya versión más antigua parece ser la de Tapia (fines del siglo xv?):

Fonte frida, fonte frida,  
 fonte frida y con amor:

<sup>14</sup> Para incluir *este*, presente tanto en *P* como en *S*, tal vez podríamos leer el verso 6b así:

Est' door tan forte,

justificando *door* en lugar de *dolor* por los demás rasgos gallegos que sospechamos en las dos poesías.

<sup>15</sup> Este *topos* ha sido tratado con maestría admirable por M. Bataillon, "La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*", *NRFH*, VII (1958), 291-306. Bataillon no cita el ejemplo del *Zifar*. E. Asensio ha estudiado a fondo el romance de *Fontefrida* en *Poética y realidad en el cancionero castellano de la Edad Media*, Madrid, 1957, pp. 241-277.

do todas las auezicas  
 van tomar consolacion:  
 si no es la tortolica  
 que esta biuda y con dolor.  
 Por alli fuera passar  
 el traydor del ruyseñor.  
 Las palabras que le dize  
 llenas son de traycion:  
 "Si tu quisieses, señora,  
 yo seria tu seruidor."  
 "Vete de ay, enemigo,  
 malo, falso, engañador;  
 que ni poso en ramo verde,  
 ni en arbol que tenga flor;  
 que si ell agua hallo clara,  
 turbia la beuia yo;  
 que no quiero auer marido,  
 porque hijos no aya, no;  
 que no auer plazer con ellos,  
 ni menos consolacion.  
 Dexame, triste enemigo,  
 malo, falso, mal traydor:  
 que no quiero ser tu amiga  
 ni casar contigo, no." <sup>16</sup>

Se puede resumir el desarrollo del *topos*, tal como lo traza Ba-taillon, partiendo de Aristóteles, quien menciona la fidelidad con-yugal de la tórtola en su *Historia de los animales* (IX, cap. vii). Plinio el Viejo reitera la afirmación de Aristóteles. Orígenes, en el siglo III, elabora el *topos* diciendo que la tórtola, además de ser cónyuge fiel, se niega a aceptar otro marido cuando enviuda. Con tales atributos, la tórtola entra en el simbolismo patrístico como dechado de castidad y fidelidad. Aunque el detalle de "no posar en ramo verde" podría ser anterior a San Bernardo (1091-1153), parece que se generalizó por medio de su comentario a las pala-bras del *Cantar de los Cantares: Vox turturis audita est*:

Cernere enim est turturem tempore suae uiduitatis, sanctae uiduitatis opus strenue ac infatigabiliter exsequentem. Videas

<sup>16</sup> Copiamos el texto (suprimiendo la glosa) tal como figura en R. Foulché-Delbosc, *Cancionero Castellano del siglo xv*, NBAE, vol. 22, Madrid, 1915, vol. II, p. 464b.



ubique singularem, ubique gementem audias, nec unquam in uiridi ramo residentem prospicies... <sup>17</sup>

La primera mención del "ramo seco", que podría ser una versión positiva de la forma negativa anterior "no posa en ramo verde", aparece probablemente en Italia (donde es constante motivo folklórico) en la *Rota Veneris* de Boncompagno (floruit 1215-26):

Faciam sicut turtur que suum perdit maritum... Illa siquidem postea non sedet in ramo uiridi sed gemet in sicco ramo uoce flebili iugiter, et aquam claram turbat cum appetit bibere... <sup>18</sup>

Según Bataillon, también aparece el ramo seco en un Bestiario francés del siglo XIII y en otras obras francesas desde el siglo XIII hasta el siglo XVI. <sup>19</sup>

La tradición española de Fontefrida, en las versiones conocidas, no menciona el ramo seco, pero emplea siempre el verso básico "que ni posa en ramo verde". No conocemos cita del detalle del ramo seco en España anterior al *Zifar*, que se presenta como traducción de un texto latino, proveniente a su vez de una versión "caldea" (= árabe). <sup>20</sup>

Todo indica que el *topos*, con sus detalles, es de origen eclesiástico culto. Con cariño evidente muestra Asensio cómo un poeta anónimo supo combinar este *topos* con la canción popular de mayo para producir una joya poética que se folklorizó. <sup>21</sup>

¿Hay algún contacto directo entre las palabras de Nobleza y el romance de *Fontefrida*? Parece arriesgado afirmarlo, pero, si consideramos que la mención de Fontefrida en el romance es, quizá, una adición del poeta, ¿no es posible que en España, igual que en Italia, se generalizara en la literatura poética y hasta en las

<sup>17</sup> Apud Bataillon, op. cit., 296.

<sup>18</sup> Apud Bataillon, op. cit., 300.

<sup>19</sup> Bataillon, op. cit., 297, n. 25.

<sup>20</sup> "Fue trasladada de caldeo en latin e de latin en romance" (p. 6). La radical *s-f-r* en árabe expresa la idea de 'viajar', y tal vez el Caballero Zifar sea equivalente de 'El Caballero Andante'. A título de curiosidad, un epíteto árabe es *siffār* o 'puntas de lanzas'. Bajo la forma *Siffar* aparece el nombre en una carta del rey don Pedro de Aragón, del 27 de octubre de 1361, en que pide que se le devuelva el *librum militi Siffar* (apud Wagner, ed. cit., p. xiv).

<sup>21</sup> Asensio, loc. cit.

canciones populares (como ocurrió en Francia en el siglo XVI) el tema de la tortolica viuda que no quiere otro marido ni posa nunca en ramo verde? Solamente a título de curiosidad señalamos las coincidencias siguientes entre las palabras de Nobleza y la versión de Tapia: <sup>22</sup>

bibre sola <i>syn plazer</i>	que <i>no auer plazer</i> con ellos los hijos
comme <i>la tortola quando enbiuda,</i>	<i>la tortolica / que esta</i> <i>biuda y con dolor</i>
que <i>non sabe catar otro marido</i>	que <i>no quiero auer marido</i>
<i>nin posa en ramo verde</i>	que <i>ni poso en ramo verde</i>

No son muy convincentes estas ligeras coincidencias; sin embargo, parece posible que el verso “que ni poso en ramo verde” del romance y la frase “nin posa en ramo verde” del *Zifar* tengan un común origen poético, culto o popularizado.

#### IV

La segunda poesía que estudiamos se encuentra en el capítulo siguiente del *Zifar* (213). Mientras su mujer le llora, Roboan es transportado al mágico “batel syn remos”, en el que llegó a la isla y que lo Hevará ahora al mundo humano que podría haber abandonado para siempre. Por prestar atención a malos consejos ha perdido su reino maravilloso y su bellísima mujer.

Sentado en el barco, lamenta la gran pérdida:

E con grant pesar de lo que auia perdido, començo a llañ[e]r,  
e dixo asy:

Guay de mi mesquino!  
Guay de mi [catriuo!  
E guay de mi sin entendimiento!  
E guay de mi] sin entendimiento!  
Do el mio viçio?  
Do el mio grant bolliçio?  
Que muy grant riqueza,  
Agora so en pobreza.  
Ante era aconpañado,  
Agora so solo fincado.  
Ya el mi poder

<sup>22</sup> Las coincidencias no guardan el mismo orden; para presentarlas copiamos el fragmento del *Zifar* y alteramos el orden de Tapia.

Non me puede pro tener,  
 E perdido he quanto auia,  
 Todo por mi follia.  
 Mas perdi aqui do yago,  
 Que [Eneas] en [Cartago],  
 Quando dixo e andido  
 De quien non fue despedido.<sup>23</sup>

Para poder llegar a una versión más aceptable de esta poesía, la hemos analizado sirviéndonos de un procedimiento semejante al que empleamos con la primera.

1. *M* y *P* Guay de mi mesquino (*versión preferible*: 6 sílabas)  
*S* Ay de mi mezquino
2. *M* Guay de mi...  
*P* E guay de mi catiuo  
*S* E ay de mi catiuo

*P* y *S* ofrecen una versión aceptable, aunque es necesario omitir *e* (omisión apoyada por *M*) para que este verso tenga seis sílabas, como el verso 1, del que es gemelo.

*Versión preferible*: Guay de mi catiuo (6 sílabas)

3. *M* *abest*  
*P* E guay de mi sin entendimiento (*versión preferible*: 10 sílabas)  
*S* E ay de mi sin entendimiento
4. *M* ...syn ningunt consolamiento  
*P* E guay de mi syn consolamiento (*versión preferible*: 10 sílabas)

Hay que llenar la laguna de *M* con *P* apoyado en *S*. La omisión de *ningunt* en *P* es preferible porque con esto el verso tiene diez sílabas como el verso paralelo 3.

5. *M* Do el mio viçio  
*P* y *S* *abest*

Suponemos, basándonos en el metro, que la palabra *grant* del verso 6 pertenece en realidad a este verso.

<sup>23</sup> Zifar, pp. 480-481.

*Versión preferible:* Do el mio grant viçio (7 sílabas)

6. *M* Do el mio grant bolliçio  
*P* Do es el mi grant bolliçio  
*S* Donde esta mi triunfo

La reconstrucción de los versos 5 y 6 parece justificada por la ausencia de *grant* en *S*.

*Versión preferible:* Do el mio bolliçio (7 sílabas)

7. *M* Oue muy grant riqueza  
*P* Ca oue muy gran riqueza (*versión preferible:* 8 sílabas)  
*S* Que tuue gran riqueza

Preferimos la lectura de *P*, porque la forma *ca* está apoyada por la forma *que* de *S*.

8. *M* Agora so en pobreza (*versión preferible:* 8 sílabas)  
*P* E agora so en grand pobreza  
*S* Agora soy en gran pobreza

Aceptamos la versión de *M*. *Grant* en *P* y *S* parece haberse introducido por analogía con el verso gemelo 7 (compárese la confusión semejante en los versos 6 y 7).

9. *M* Ante era aconpañado (*versión preferible:* 7 sílabas)  
*P* y *S* E ante era aconpañado
10. *M* Agora so solo fincado  
*P* E agora finco solo  
*S* Agora he quedado solo

*P* y *S* terminan el verso con la palabra *solo*, pero no cabe duda de que el orden correcto es el de *M* con *fincado* al final del verso, que rima con *aconpañado* (v. 9). Sin embargo, la lectura "Agora so solo fincado" (*M*) parece métricamente dudosa, puesto que tiene nueve sílabas. Si suponemos que esta poesía, como la de Leonoreta en el *Amadís*, fue compuesta originalmente en gallego, es posible que la lectura "Agora *so so'o* fincado" proceda de una primera versión "Agora *soo* fincado".

*Versión preferible:* Agora soo fincado (7 sílabas)

11. *M* Ya el mi poder  
*P* E ya el mi grand poder  
*S* Ya mi gran poder

El metro exige la inclusión de *grant* (*P* y *S*). *M* y *S* omiten *e*.

*Versión preferible*: Ya el mi grand poder (7 sílabas)

12. *M* y *P* Non me puede pro tener  
*S* abest

La apócope de *me* daría un verso de siete sílabas, paralelo del verso gemelo 11.

*Versión preferible*: Nom' puede pro tener (7 sílabas)

13. *M* E perdido he quanto auia  
*P* Ca perdido he todo quanto auia  
*S* Perdido lo he por mi locura (lectura compuesta de los versos 13 y 14)

La omisión de *e* (apoyada por *S*) se justifica por el metro. Es posible que *e* ... *he* (*M*) sea el resultado de una lectura doble.

*Versión preferible*: Perdido he quanto auia (7 sílabas)

14. *M* Todo por mi follia (versión aceptable: 7 sílabas)  
*P* Todo por la mi follia  
*S* (Véase el verso 13)
15. *M* Mas perdi aqui do yago  
*P* E perdido soy aqui do yago (*versión preferible*: 10 sílabas)  
*S* E perdido soy aqui do esto

Parecería que en *M* el copista truncó el participio *perdido* en *perdi[do]* debido a una confusión con la palabra *do* que sigue. *P* ofrece, pues, una versión preferible.

16. *M* Que aues ençertadgo  
*P* y *S* Asy commo eneas en cartago (*versión preferible*: 10 sílabas)

La versión de *M* revela una falta total de comprensión del texto, que figura con una lectura más aceptable en *P* y *S*.

17. *M* Quando dixo e andido  
*P* Quando dixo ala Reyna de quien non fue despedido  
*S* Quando dexo ala Reyna de quien non fue despedido

*P* y *S* adoptan una lectura compuesta de los versos 17 y 18. Es posible que *andido* en *M* sea una corrupción de *a Dido*. Una lec-

tura compuesta de *M*, *P* y *S*, con la apócope de *quando*, da una versión del verso que es probablemente muy próxima al original. La lectura *dexo* de *S* sugiere que *dixo* (*M* y *P*) puede provenir de una mala lectura del gallego *deixo*.

*Versión preferible*: Quand deixo a la reyna Dido (8 sílabas)

18. *M* De quien no fue despedido (*versión preferible*: 8 sílabas)  
*P* y *S* (Véase el verso 17)

He aquí nuestra reconstrucción provisional de la segunda poesía:

Guay de mi mesquino!  
 Guay de mi catiuo!  
 E guay de mi sin entendimiento!  
 E guay de mi sin consolamiento!  
 Do el mio grant viçio?  
 Do el mio bolliçio?  
 Ca oue muy gran riqueza,  
 Agora so en pobreza.  
 Ante era aconpañado,  
 Agora soo fincado.  
 Ya el mi grant poder  
 Nom' puede pro tener,  
 Perdido he quanto auia,  
 Todo por mi follia.  
 E perdido soy aqui do yago  
 Asy commo Eneas en Cartago,  
 Quand *deixo* a la reyna Dido  
 De quien no fue despedido.

Ya en el siglo pasado Baist quiso demostrar que las poesías sobre Tristán y la *matière de Bretagne* que se hallan en el *Cancioneiro Colocci-Brancuti*<sup>24</sup> se habrían usado en la versión castellana del *Tristán*.<sup>25</sup> Nuestras conjeturas sobre el origen gallego de las poesías del *Zifar*, paralelas a la poesía del *Amadís*, añaden otro detalle a la historia de la lírica castellana. Aunque estas poesías hayan sido compuestas en gallego (antes de ser insertadas en el *Zifar*, o especialmente escritas para él), es de notar que *M*, el manuscrito más antiguo, las presenta ya castellanizadas. No es posible averi-

<sup>24</sup> Ed. cit., vol. I, pp. 35-41.

<sup>25</sup> M. Menéndez y Pelayo, op. cit., vol. I, pp. 332-336, y, para la *matière de Bretagne* en el *Zifar*, pp. 308-310.

guar si fueron traducidas por el autor del *Zifar*, ni tampoco dar con los supuestos originales gallegos. Sin embargo, estas poesías del *Zifar* y del *Amadís* parecen indicar, hacia 1300, cierto gusto por la inclusión de versos en las novelas de caballerías, ya evidente en la *Historia Troyana Polimétrica*, de hacia 1270.<sup>26</sup>

BRIAN DUTTON - ROGER M. WALKER

Birkbeck College  
University of London

<sup>26</sup> R. Menéndez Pidal, *Historia Troyana en prosa y en verso*, Madrid, 1934, Anejo XVIII de la *RFE*.





## LA MÁS ANTIGUA JARYA MOZARABE NUEVA TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN

*Al Prof. Dr. Wolfgang Lange  
con afectuosa gratitud.*

En los quince años que han pasado desde el descubrimiento de las jaryas, se ha publicado una considerable bibliografía sobre estos importantísimos poemitas mozárabes.

La filología argentina contribuyó con un valioso trabajo de conjunto, escrito por un joven profesor de la Universidad del Sur.<sup>1</sup> Con un aparato científico más amplio se publicó recientemente en Alemania, entre los suplementos de la *ZRPh*, una edición completa de todas las jaryas conocidas hasta 1960.<sup>2</sup> El autor ha tenido en cuenta casi toda la bibliografía anterior que suma más de 150 números.<sup>3</sup>

Esta rápida sucesión de cuantiosa e importante bibliografía<sup>4</sup> tiene sus principales causas en el interés del sensacional descubrimiento y en la difícil lectura del texto de las jaryas, escritas con la grafía árabe o hebraica y susceptibles, por eso, de variadas y

<sup>1</sup> Rodolfo A. Borello, *Jaryas andalusíes*, Bahía Blanca, 1959, p. 75. Es un óptimo manual para los estudiantes de habla española. Cfr. las reseñas de María T. Belfiore, en *HuT*, VII, 12 (1959), 222-223, y de Klaus Heger, en *ZRPh*, LXXVII (1961), 214-219.

<sup>2</sup> Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Ḥarǧas und ihre Deutungen*, Tübingen, 1960 [101. Beiheft zur *ZRPh*], pp. xviii, 206.

<sup>3</sup> La bibliografía se enriqueció después con otros números importantes. Serán mencionadas en nuestras notas algunas contribuciones firmadas por Irénée M. Cluzel, Rafael Lapesa, R. Menéndez Pidal, Joseph M. Piel.

<sup>4</sup> Se había anunciado de próxima aparición en España un libro preparado por Dámaso Alonso y E. García Gómez.

contradictorias lecturas. Para interpretarlas, hay que apelar muchas veces a la audacia y a la fantasía.<sup>5</sup>

A numerosas conjeturas se ha prestado la jarya N<sup>o</sup> XVIII, que es objeto de las presentes páginas. Es la más antigua descubierta hasta ahora. Su autor, Yosef al-Katib (Josef el Escriba), la incluyó al final de una muwaššaha hebraica de la mitad del siglo XI, anterior a 1042. Por su antigüedad, que hace adelantar en un siglo la edad de la literatura española, llamó la atención de todos los especialistas en este campo y fue objeto de varias interpretaciones.

La primera fue formulada, naturalmente, por el descubridor de la jarya, S. M. Stern,<sup>6</sup> que nos proporcionó también el texto en caracteres hebraicos con la respectiva transliteración y transcripción:

תנת אמארי תנת אמארי	tnt 'm'ry tnt 'm'ry
חביב תנת אמארי	ḥbyb tnt 'm'ry
אנפרמירן וליש גידש	'nfrmyrwn wlywš gydš
ידולן תן מאלי	ydwln tn m'ly

Tan te amaré, tan te amaré,  
 Ḥabib, tan te amaré  
 Enfermeron welyos, gueras (?)  
 Ya dolen tan male.

La transliteración y la transcripción promovieron controversias que todavía no han encontrado solución satisfactoria. Queda, pues, campo libre para otras conjeturas. Nos proponemos formular algunas.

#### TNT 'M'RY

La transcripción *tan te amaré*, propuesta por S. M. Stern, significa que el autor lee en este fragmento la forma de futuro (1a.

<sup>5</sup> E. García Gómez, "La muwassaha de Ibn-Baqui de Córdoba", *AlAn*, XIX (1954), 43-44: "La interpretación de las jaryas requiere una cierta dosis de audacia y de adelanto de hipótesis".

<sup>6</sup> Samuel M. Stern, "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwaššah et à l'étude du vieux dialecte espagnol *mozarabe*", *AlAn*, XIII (1948), 331-332.

persona del singular). El mismo especialista propuso más tarde <sup>7</sup> la forma arcaica, siempre de futuro, *amaray*, que es la forma regular de la época en que fue escrita la jarya.

Empero, el análisis lógico de los respectivos versos no va de acuerdo con el futuro, porque la acción expresada por el verbo *enfermaron* es un proceso acaecido en el pasado, mientras la causa de este proceso no ha comenzado todavía: *amaray, amarei, amaré*. Es absurdo decir "*enfermaron* mis ojos ['ayer'] porque te *amaré* ['mañana']": ¡el efecto anterior a la causa!

También Cantera había notado, de paso, la incongruencia entre los verbos *enfermeron, dolén*, y el futuro del verbo *amar* ("parecen conjugarse mal"), y había pensado, por un momento, que *'nfrmyrwn* pudiera estar, quizá, por el condicional *enfermar yén* o el futuro *enfermar han*, mas no acogió en su transcripción a ninguno de los dos, sino, únicamente, cambió el final de *amaré* en *amarí*:

Tant amari, tant amari,  
 Ḥabib, tant amari,  
 Enfermeron olyos gayos (?)  
 Ya dolén tan mali.<sup>8</sup>

Más decidido a remediar el desacuerdo se mostró García Gómez al conjeturar el infinitivo *amare* en vez del futuro:<sup>9</sup>

Tant' amáre, tant' amáre,  
 habīb, tant'amáre,  
 enfermaron welyoŝ gayos  
 e dolén tan male.

con la traducción:

Tanto amar, tanto amar,  
 amigo, tanto amar,  
 enfermaron ojos antes alegres  
 y que ahora sufren tan grandes males.

<sup>7</sup> S. M. Stern, *Les chansons mozarabes. Les vers finaux ("kharjas") en espagnol dans les "muwashshahs" arabes et hébreux*, Palermo, 1953, p. 18.

<sup>8</sup> Francisco Cantera, "Versos españoles en las muwaššahas hispano-hebreas", *Sef*, IX (1949), 231 y nota 28.

<sup>9</sup> E. García Gómez, "Nuevas observaciones sobre las jaryas romances en muwaššahas hebreas", *ALAN*, XV (1950), 165.

Las razones de su conjetura, formuladas más tarde, son: "el buen sentido y la asonancia".<sup>10</sup>

Y, de verdad, si admitimos que el primer verbo, entre los tres que componen esta jarya, es necesariamente *amar*, entonces la única forma verbal permitida por la lógica ("el buen sentido") es necesariamente el infinitivo, aunque, lingüísticamente, nos resultaría violento renunciar a la desinencia *-ay* propuesta por Stern. El infinitivo fue aceptado primeramente por R. Menéndez Pidal que, además, instauró el diptongo *ue* en los esticos 3º y 4º: *uelyos* y *duelen*.<sup>11</sup> Después lo aceptó Cantera.<sup>12</sup> En el infinitivo *amare* piensa también R. Lapesa: "Pese a las razones métricas que haya en favor de un futuro *amaray*, *amarei* o *amaré*, parece mejor el infinitivo. . ."<sup>13</sup> Una breve explicación nos proporciona R. A. Borello: "Las formas del verbo *amar* representan el infinitivo, pues de otra manera resulta difícil conciliar su significado con el resto de la jarya."<sup>14</sup> Borello habrá observado, probablemente, el absurdo lógico señalado por nosotros más arriba. El infinitivo elimina en parte este inconveniente. En todo caso es preferible al futuro.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> E. García Gómez, "Las jaryas mozárabes y los judíos de Al-Andalus", *BAE*, XXXVII (1957), 377.

<sup>11</sup> R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos andalusíes", en *BAE*, XXXI (1951), 187-270. Citamos según el vol. *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, 1956, Colección Austral, pp. 82-117. Empero, el ilustre maestro no parece haber renunciado completamente al futuro *amaray*, *amarey*: "...habría que leer también *amarei* (18a), donde se ha leído *amaré* (Stern) o *amarí* (Cantera)" (p. 79). Véase, además, su estudio "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema", *RFE*, XLIII (1960), 314.

<sup>12</sup> Francisco Cantera, *La canción mozárabe*, Santander, 1957. No conocemos directamente este estudio, sino a través de la discusión entablada por E. García Gómez, "Las jaryas mozárabes y los judíos de Al-Andalus", *BAE*, XXXVII (1957), 377.

<sup>13</sup> Rafael Lapesa, "Sobre el texto y lenguaje de algunas *jarchyas* mozárabes", *BAE*, XL (1960), 59-60.

<sup>14</sup> Rodolfo A. Borello, *Jaryas andalusíes*, Bahía Blanca, 1959, pp. 33-34.

<sup>15</sup> Algunos estudiosos han quedado fieles al 'futuro'. Así es Irénée M. Cruzel, "Les jaryas et l'*amour courtois*", *CuN*, XX (1960), 249, que traduce de esa manera nuestra jarya: "Je t'aimerai si bien, je t'aimerai si bien, je t'aimerai si bien! Les soucis ont rendu mes yeux malades, ils me font si mal!"

## 'NFRMYRWN

Veremos en seguida, al volver sobre la interpretación de *tnt 'm'ry*, que la conciliación deseada no fue alcanzada satisfactoriamente. Antes tenemos que esclarecer la forma verbal *'nfrmyrwn*. No tiene tanta importancia si se lee "enfermeron", <sup>16</sup> "enfermaron" <sup>17</sup> o "enfermiron". <sup>18</sup>

El signo gráfico *iud* representa casi regularmente las vocales romances *i*, *e*, pero algunas veces también la vocal *a*, o los diptongos *ei*, *ai*. La forma normal *enfermaron* pudo sufrir la asimilación *a > e* [= *enferMERon*] a causa de las dos *e* de las sílabas anteriores.

Es mucho más importante saber si el respectivo verbo es transitivo o intransitivo. <sup>19</sup> Según el orden de las palabras, *welyos* parece ser no el sujeto sino más bien el objeto directo, de manera que *enfermar* sería transitivo. En este caso el sujeto de *enfermeron* es *tant amáre*. Pero este infinitivo sustantivado está en número singular y difícilmente lo podemos concebir como sujeto de *enfermeron* que está en plural, aun cuando figure repetido tres veces: habría, pues, una discordancia de número gramatical.

## ¿AMAR O MIRAR?

Estas dos serias deficiencias señaladas en las interpretaciones conferidas hasta ahora a la jarya XVIII yo las había observado ya desde 1950, en ocasión de mi primer curso universitario en Buenos Aires sobre las literaturas neolatinas en la época de los orígenes, pero el camino hacia una nueva conjetura, en mayor consonancia con la lógica y la sintaxis, me fue sugerido por un alumno mío, Juan San Sebastián, que pensó en el verbo *mirar* en lugar de *amar*.

<sup>16</sup> Según las opiniones de S. M. Stern, op. cit.; Fr. Cantera, op. cit.; L. Spitzer, en *HR*, XXIII (1955), 304.

<sup>17</sup> Según R. A. Borello, op. cit.; E. García Gómez, op. cit.; M. Rodríguez Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, 1956, p. 47 (apud Heger, op. cit., p. 108).

<sup>18</sup> Según la opinión, muy bien fundamentada, de R. Lapesa, "Sobre el texto y lenguaje de algunas *jarchyas* mozárabes", *BAE*, XL (1960), 60.

<sup>19</sup> Creo que el problema fue planteado por L. Spitzer en *HR*, XXIII (1955), 304.

Y de verdad, para las circunstancias de nuestra jarya, es más natural buscar la causa de esta "enfermedad" a los ojos en la acción expresada por el verbo *mirar*, que no en la acción expresada por el verbo *amar*. En la poesía lírica tropezamos a cada paso con dolores provocados por el amor, como, por ejemplo, en la jarya XXI ("meu l-ħabīb enfermo de meu amar"), pero el órgano elegido para sufrirlos es el corazón, no los ojos. Sólo la mirada puede provocar un dolor a los ojos, como en los versos del gran poeta rumano M. Eminescu:

Mă dor de crudul tău amor  
A pieptului meu coarde  
Și ochii mari și grei mă dor,  
Privirea ta mă arde.<sup>20</sup>

Me duelen por tu amor cruel  
Las cuerdas de mi pecho  
Y los ojos grandes me duelen,  
[Porque] tu mirada me quema.

O, para recurrir a ejemplos medievales, como en la literatura predantesca del "Dolce stil novo", llena de ojos enfermos, doloridos, heridos. La imagen del ser amado penetra en el corazón, donde tiene su morada, a través de los ojos, con la mirada:

*Ella mi fere si quando la sguardo,*  
ch' i' sento lo sospir tremar nel  
[core:  
*esce de li occhi, che me ne ardo,*  
un gentileto spirito d'amore.  
.....  
ed io, s' i' la sguardasse, ne  
[morria.<sup>21</sup>

*Ella me hierde de tal modo cuando*  
*la mira,*  
que siento los suspiros temblar  
en el corazón:  
*sale de sus ojos, que me quemam,*  
un gentil geniecillo de amor.  
.....  
y yo, si la mirara, moriría.

...*Il tuo colpo, che nel cor si*  
[vede,  
*fue tratto d'occhi di troppo valore,*  
che dentro vi lasciaro uno  
[splendore  
*ch' i' nol posso mirare.<sup>22</sup>*

*Tu herida, que se ve en el corazón,*  
*fue hecha por ojos de demasiado*  
*poder,*  
que dentro dejaron un resplandor  
.....  
*que no puedo mirar.*

<sup>20</sup> Los versos 145-148 del poema "Lucefărul".

<sup>21</sup> Los versos 4-7, 24 de la poesía "Li occhi di quella gentil foresetta" de Guido Cavalcanti, en la edición *Rimatori del Dolce Stil Novo*. Introduzione e note di Luigi Di Benedetto, Torino, 1925, pp. 43-44.

<sup>22</sup> Los versos 23-26 de la poesía "Era un penser d'amor" de Guido Cavalcanti, en la edición citada, p. 43 ss.

...gli occhi miei son morti  
per li gran colpi e forti  
che ricevetter tanto  
da'suoi nel mi'partir, ch'or piango  
in canto.<sup>23</sup>

...mis ojos han muerto  
por las terribles heridas  
que recibieron tan intensas  
de los suyos al partir, y que ahora  
lloro en mi canto.

Propongo, pues, la siguiente transcripción para los dos primeros esticos de nuestra jarya:

Tan te mirai, tan te mirai,  
ħabīb, tan te mirai.

Al sustituir la forma del futuro *amaray* con el pretérito del verbo *mirar*, todas las dificultades ya notadas desaparecen como por encanto. A favor de esta nuestra interpretación podemos aducir varias circunstancias de grafía, lexicología, morfología y sintaxis, ofrecidas por la jarya misma, o por otros antiguos textos españoles.

En la grafía de las muwaššahas hebreas, la letra **ס** (alef, transcrita siempre con ' por los editores de las jaryas) representa también las vocales *e*, *i*, no solamente *a*, de manera que el grupo *int* 'm'ry puede ser leído o *tan t'amaray*, como transcribe S. M. Stern, o *tan te miray*, como transcribimos ahora nosotros. Damos a continuación los ejemplos más característicos de alef con valor de *e*, *i*, en las jaryas editadas por Heger.

EJEMPLOS DE **ס** ['] = *e*

B'N SYDY B'N = ven sidi veni (jarya I, p. 56-57).  
'SYD = exid (jarya III, p. 63).  
S'NW = senu (jarya VII, p. 77).  
TN'R = tener (jarya XI, p. 88).  
'SB'R = espero (jarya XV, p. 100).  
B'NS = venis (jarya XVII, p. 105).

EJEMPLOS DE **ס** ['] = *i*

B'LBHQ = bi-l-haqq (jarya II, p. 58-59).  
'SHQ = ishaq (jarya II, p. 58-59).  
B'LFR'Q = bi-l-firaq (jarya VI, p. 72).  
D'BN = de ibn (jarya XIII, p. 93).  
'DBL'RY = ad ob l-irey (jarya IV, según la lectura de Borello, p. 25).

<sup>23</sup> Los versos 14-17 de la poesía "Ballatetta dolente" de Gianni Alfani, en la edición citada, p. 105.

Datos lexicográficos sobre la existencia de *mirar* en el antiguo castellano encontramos en el *Cantar del Mio Cid* (ed. R. Menéndez Pidal) y en el *Diccionario* de Corominas. El valor semántico de este verbo era probablemente el de 'admirar', 'contemplar'.

Morfológicamente *mirai* es la primera persona singular del pretérito: lat. MIRAVI > esp. ant. *mirai* > esp. moderno *miré*. La forma *mirai* era normal para la época de nuestra jarya; un ejemplo semejante, de un siglo anterior, lo dan las Glosas Emilianenses: *lebantai* [< lat. LEVANTAVI].<sup>24</sup>

El pretérito *mirai* encaja mejor que el futuro *amarai* en la consecuencia de los verbos que se encuentran en esta jarya: 'tan te *miré* que *enfermaron* los ojos', o '*enfermaron* los ojos porque te *miré*'. De esta manera se elimina el absurdo lógico: '*enfermaron* los ojos porque te *amaré*'. Se evita también la discordancia gramatical entre el sujeto SINGULAR tant'*amare* y el predicado PLURAL *enfermaron*. Según nuestra lectura, *enfermaron* es sólo intransitivo: se excluye la posibilidad de interpretarlo como transitivo.

## GYDŠ

Joseph M. Piel en su reseña sobre la edición de Heger<sup>25</sup> dedica un amplio e interesante pasaje a las enmiendas propuestas por una adecuada transcripción de GYDŠ. Discute cinco interpretaciones anteriores y formula una conjetura propia: "dies ware die sechste!". En realidad, la suya es la décima.

Las lecturas mejor sostenidas filológicamente pertenecen, en orden cronológico, a Cantera (*gayos*),<sup>26</sup> a Lapesa (*nidios*)<sup>27</sup> y a Piel (*belidos*).<sup>28</sup>

En la hipótesis sugerida por Cantera, *gayos* se explicaría por la confusión gráfica entre el dalede de GYDŠ y el vov de GYVŠ. De verificarse esta lectura, se conferiría al adjetivo *gayo* una edad mucho mayor de la conocida hasta ahora.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Cfr. R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Madrid, 1950, p. 361.

<sup>25</sup> *RF*, 74 (1962), 146-150.

<sup>26</sup> F. Cantera, *Sef*, IX (1949), 231.

<sup>27</sup> R. Lapesa, *BAE*, XL (1960), 61.

<sup>28</sup> J. M. Piel, *RF*, 74 (1962), 149.

<sup>29</sup> Interesantes referencias a propósito aporta R. A. Borello, op. cit., pp. 49-50.



En la lectura de Lapesa, *nidios* se explicaría por otra confusión gráfica: de la pluma del escriba pudo salir un signo inicial ambiguo que se puede interpretar como *g* o como *n*, porque entre el guimel de *GYDŠ* y el nun de *NYDŠ* hay una muy leve diferencia gráfica.

La conjetura *belidos* de Piel requiere un cambio gráfico mucho más violento: *𐤁𐤓𐤁* en lugar de *𐤁𐤓𐤓*. Desde otros puntos de vista *welyos belidos* encaja mejor en el léxico de la poesía amorosa galaico-portuguesa y de la poesía épica española.<sup>30</sup>

Las otras interpretaciones que se han propuesto se sostienen con menor fundamento todavía. Así son: el verbo *gueras* (sugerido por D. G. Flusser a Stern),<sup>31</sup> el sustantivo femenino plural *cuidas* (sugerido por Entwistle a Stern),<sup>32</sup> “*meos* o *meus* o quizá *quedos*” (Cantera),<sup>33</sup> el adjetivo *coindes* (Spitzer),<sup>34</sup> y la expresión *guay Deus* (Rodríguez Lapa).<sup>35</sup>

DEMETRIO GAZDARU

Universidad de La Plata

<sup>30</sup> Mio Cid, verso 1612: *oios velidos*; Libro de Apolonio 315b: *ogo vellido*; Libro de Alexandre 2087: *oio uellido*.

<sup>31</sup> *AlAn*, XIII (1948), 331. En todo caso —observa con razón J. M. Piel en *RF*, 74 (1962), 149— hay que partir de la forma *guerirás* > *guerrás*, de futuro, pero que el contexto rechaza.

<sup>32</sup> S. M. Stern, *Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953, pp. 18 y 43, nota 22.

<sup>33</sup> *Sef*, IX (1949), 231.

<sup>34</sup> *HR*, XXIII (1955), 304.

<sup>35</sup> M. Rodríguez Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval*, Coimbra, 1956, p. 47 (apud Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas*, Tübingen, 1960, p. 108). Lapa se habrá apoyado, tal vez, en una nota de S. M. Stern: “*gaides* = *gusi d'es(e)?*”, *AlAn*, XIII (1948), 332, nota 1.



## EN LOS CONFINES DE LA TIERRA

La extrema occidentalidad de Iberia, al borde de los viejos continentes, invitaba a convertirla en depósito de corrientes y tradiciones, como lo era de soles y de estrellas. Aquella tumba donde el sol moría, tendría que ser por ello mismo cuna de esplendores y fuente de energías como lo era también para el astro, cansado y desfalleciente a la tarde, tras la jornada agotadora del día.

Esta visión o interpretación elemental de la naturaleza, plasma en la creación de un paraíso, de un colmo de felicidad y pálpitos de vida en el borde extremo de la tierra, a la entrada misma del casma de la muerte, el abismo de luz en el que moría el sol.

Su elementalidad misma la hizo prácticamente universal. Es cierto que en forma muy vaga, natural en un mundo poético poco atento a geografías y poco ducho en ellas.

En el más remoto oeste, *ἐς περίπαρα γαίης*<sup>1</sup> es la imprecisa fórmula homérica y hesiódica y la fórmula cuasi universal para situar el famoso paraíso de los bienaventurados, obsesión de la humanidad primitiva.

Así por ejemplo, esta tierra feliz, la *Toko-yo no kuni* 'la Tierra Eternal' de la Shinto, la antigua religión primitiva del Japón, estaba situada en dirección a la China, y se hallaba al otro lado del mar, diez años de navegación hacia occidente; y a su regreso de ella el héroe Tajima Mori dijo: "Esta tierra eterna no es otra que el misterioso reino de los dioses y genios, la que no pueden alcanzar los mortales".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La primera acepción de *περίπαρα* es la de 'confín, extremo, límite', sobre todo de la tierra y el ponto, que en la concepción antigua del mundo estaba en el ocaso. Cfr. Homero, *Iliada*, VIII, 478 y demás textos citados más adelante.

<sup>2</sup> Véase W. G. Aston, *Nihongi*, en *Trans. and Proc. of Japan Soc.*, Supp. I, London, 1896, pp. 186-7. (Cito por Mac Culloch, *Encycl. of Rel. & Eth.*, vol. II, p. 701.)

Y al oeste también el lejano y fabuloso paraíso budista japonés de Amida, *Sukhavati*, jardín de músicas, perfumes y flores, con lagos cubiertos de lotos inmensos que servían de trono a los Bienaventurados, gentes estas que en su vida sobre la tierra habían creído en Amida y lo habían invocado constantemente en sus plegarias.<sup>3</sup>

Otros pueblos mucho más primitivos, y más remotos aún, como algunos de Polinesia y Nueva Guinea, situaron asimismo su Paraíso en una región de Occidente inmensamente lejana. Tal era, por ejemplo, *Mane*, el paraíso de los indígenas de Tamana, Islas Gilbert, Polinesia; en este solamente entraban los que al morir habían sido agraciados por la suerte con un número par en el tiro de dados lanzado por sus parientes.<sup>4</sup>

Y semejante a *Mane* era *Roka*, el paraíso de los motu-motu de Nueva Guinea al que no eran admitidos sino aquellos que tuvieran perforada la nariz con el palo ritual.<sup>5</sup>

Esta región paradisíaca utópicamente situada en el Poniente se va densando y precisando en tradiciones más occidentales.

Los "campos de Osiris" de la religión egipcia, tienen también, al decir de G. A. Barton,<sup>6</sup> una vaga ubicación en occidente, sobre la tierra, frente a la otra, la *nusquam et nullibi*, la inespacial del cielo, común a casi todas las religiones sistematizadas.

A su vez el paraíso semítico apunta también, al parecer, al occidente, pero quizás de forma mucho más precisa.

El paraíso semítico (babilónico-judío-fénico-elamita)<sup>7</sup> tal como aparece en un documento de Iracia el 2000 a. C. —mucho más antiguo por lo tanto que el famoso documento J (s. IX a. C.), del que forma parte el texto del Génesis, con la tradición, sin duda más arcaica, del paraíso terrenal— se nos anuncia entrelazado con la epopéya de Gilgamesh y la isla divinal de *Par-Napistim*.

<sup>3</sup> Véase op. cit., con amplia bibliografía. Sobre Sukhavati y los paraísos occidentales del Budismo, véase Max Müller, *SBE*, vol. XLIX, parte II, p. xxii y el estudio de Kern, "*Lotus*", *SBE*, vol. XXI, cap. xxiv, p. 30.

<sup>4</sup> Turner, *Samoa*, 1884, p. 294.

<sup>5</sup> Chalmers, *Pioneering in New Guinea*, 1883, p. 169.

<sup>6</sup> *Encycl. of Rel. & Eth.*, vol. II, p. 706.

<sup>7</sup> La palabra *paraíso*, de *pairi - daeza*, es originariamente un término del avéstico y significaba 'muro circundante'. Del avéstico pasó al neo-babilónico, arameo, etc. Cfr. Barton en *Encycl. of Rel. & Eth.*,

Para Jensen<sup>8</sup> y Zimmern,<sup>9</sup> la interpretación de las etapas de Gilgamesh en demanda del camino hacia la región del paraíso, es la de que las montañas de *Mashu* significan el Líbano y Antilíbano, “el parque de las piedras preciosas”, las costas de Fenicia, “las aguas amargas” el Mediterráneo, “las aguas de muerte” las aguas al oeste del Estrecho de Gibraltar, y finalmente “el paraíso”, morada de los dioses y de algunos héroes privilegiados, estaría ubicado en el Océano Atlántico.

Ἐς πείρατα γαίης, en los confines de la tierra, en el *Finis terrae* lo sitúan Homero y Hesíodo.

En la descripción homérica, Proteo, el veraz anciano de los mares vaticina al afligido Menelao: “Oh Menelao, pupilo de Zeus, el hado no dispone que acabes la vida y cumplas tu destino en Argos, apacentadora de caballos, sino que los inmortales te enviarán a los Campos Eliseos y al extremo de la tierra, donde se halla el rubio Radamante —allí donde los hombres viven dichosamente, y jamás hay nieve, ni invierno largo ni lluvia, sino que el Océano manda siempre las brisas del céfiro, de sonoro soplo, para reanimar a los hombres—, porque siendo Helena tu mujer, eres para los dioses el yerno de Zeus”.<sup>10</sup>

vol. II, p. 705, nota. Edén, en cambio, que se emplea como sinónimo corrientemente procede del babilonio, lengua en la que significaba ‘valle aluvial’: *edénnu*.

<sup>8</sup> Jensen, “Assyr. Bab. Mythen”, *KB*, VI (1906), 575 ss. y también *Gilgamesh Epos in der Weltliteratur*, Strasbourg, 1906, vol. I.

<sup>9</sup> Zimmern, en *KAT*, 3, 1902, pp. 527 ss.

<sup>10</sup> Homero, *Odisea*, IV, 561-569:

σοι δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφές ὦ Μενέλαε,  
 Ἄργει ἐν ἱπποβότῳ θαίσειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν,  
 ἀλλὰ σ' ἐς Ἥλιόσιον πεδῖον καὶ πείρατα γαίης  
 ἀθάνατοι πέμπουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθους,  
 τῆ περ ῥηϊστή βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν·  
 οὐ νιφετός, οὐτ' ἀρ χειμῶν πολλὸς οὔτε ποτ' ὄμβρος,  
 ἀλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγὸ πνεύοντος ἀήτας  
 Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναφύχειν ἀνθρώπους,  
 οὔνεκ' ἔχεις Ἑλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διὸς ἐστ'

“En la isla Siria, al norte de la Ortigia —aclara Homero en otro pasaje (*Odisea*, XV, 403-408)—, donde el sol hace su vuelta, ... jamás se padece hambre, y ninguna dolencia aborrecible les sobreviene a los míseros mortales”.

Muchos autores suponen que esta curiosa tradición —tan extendida y uniforme en su descripción de felicidad y de unión directa o simbólica con la muerte, según veremos, o con la inmortalidad, en los últimos confines de la tierra, sobre o bajo ella, y donde moriría para recobrase y renacer el sol, fuera posiblemente una suma o eco de tradiciones de la famosa Edad de Oro, que para el occidente habría plasmado en la época del gran Optimum climatológico postglaciar del período neolítico. Esta época, en el norte de Portugal, Galicia y Asturias tiene una configuración especial en el llamado Período Asturiense, con los inmensos concheros residuos de moluscos especialmente, entre los que abunda la famosa *litorina litorea* que sólo vive en una temperatura de primavera uniforme entre los 23° y 24°, más abajo o más arriba de los cuales perece.<sup>11</sup> No resulta fácil rechazar ni admitir tales hipótesis. Pero sí aparece clara una conclusión en la que concuerdan unánimemente arqueólogos y antropólogos: que es un período de la Humanidad notable sólo por su elementalidad y falta de espíritu creador. Lo que confirmaría una vez más la desconformidad entre felicidad y progreso que parece caracterizar el destino de los humanos.

\*Es *παρὰ γαίης*, 'en los confines de la tierra' sitúa también Hesíodo el país de los Bienaventurados.<sup>12</sup>

"El número de los que allí viven confinados en vida", resume Rohde,<sup>13</sup> "es un número cerrado como el ciclo de la poesía épica": un total exiguo de héroes de las guerras de Tebas y de Troya, a quienes los dioses concedieron este privilegio. Sin desprenderse su alma de su imagen corpórea, disfrutaban allí del mismo género de vida que los felices y confiados habitantes de aquella mansión de dicha, entre los que pasarían inadvertidos; allí moraban los últimos aislados restos de la primera edad: la Edad de Oro, ya que como advierte Rohde, aunque habiendo vivido intercalados entre las edades de los diversos metales, estos héroes con un destino singu-

<sup>11</sup> Cfr. Obermayer y García y Bellido, *El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad*, Madrid, 1947, pp. 153 y 168.

<sup>12</sup> "Y en verdad —dice Hesíodo (*Trabajos y días*, vv. 170-173)— viven con el ánimo libre de enojos en las islas de los bienaventurados, junto al océano turbulento, los héroes dichosos, a quienes un suelo fecundo regala un fruto dulce como la miel que brota tres veces al año".

<sup>13</sup> Rohde, *Psyche*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 64.

lar, no componen una edad especial sino más bien un resto confinado de la primera.

Aquellos héroes, "condenados a vivir eternamente" como diría Borges,<sup>14</sup> solos o en comunidad en las islas de los bienaventurados, perdidas en el mar,<sup>15</sup> quedan al margen de la vida, inasequibles también a las súplicas y los deseos humanos.<sup>16</sup>

De un modo algo semejante los *demonios* de la Edad de Oro, aunque consejeros y guardianes de los mortales, entre los que viven, pasan inadvertidos e invisibles para ellos.<sup>17</sup>

Lo que importa para este anhelo idílico es que los elegidos viven alejados y en aislamiento, libres del contacto y contaminación de las lacras materiales y morales de los demás hombres. De ahí su ubicación en el último extremo de la tierra y en una isla.

Píndaro en la segunda Olímpica nos la describe así:

"A la luz de un sol que hace iguales sus días y sus noches, los nobles disfrutan de una vida menos penosa que la nuestra; no tienen que emplear la fuerza de sus brazos en labrar la tierra, o vencer las ondas del ponto para lograr su sustento, sino que a la par de los amados de los dioses, de los que descansan en la buena fe, llevan una vida sin lágrimas... siguiendo hasta el fin el camino de Zeus, en derechura al castillo de Cronos; allí está la isla de los Bienaventurados a la que empapan de frescor las brisas oceánicas; allí resplandecen flores de oro, unas a ras del suelo, otras entre las ramas de los árboles, otras en fin brotando de las aguas, con las que trenzan ellos coronas y tejen guirnaldas para sus brazos bajo la serena vigilancia de Radamante... Entre ellos están Peleo y Cadmo; y Aquiles llevado allí por su madre una vez que con sus súplicas hubo logrado conmover el corazón de Zeus."<sup>18</sup>

La identificación del Elíseo parece concretarse un poco más si seguimos a Píndaro con esta unión pareja de noches y de días en una isla feraz del Atlántico, ἡ ἔξω θάλαττα, el Océano por antonomasia, que estaba más allá de las altas columnas que sostienen

<sup>14</sup> J. L. Borges, "El Inmortal" en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pp. 7 ss.

<sup>15</sup> Cfr. Homero, *Odisea*, XX, 61-65.

<sup>16</sup> Rohde, op. cit., p. 62.

<sup>17</sup> Rohde, op. cit., p. 58.

<sup>18</sup> Píndaro, *Olímpica II*, vv. 109-143.

firmes el cielo y la tierra.<sup>19</sup> Se le llamaba así porque en sus orillas estaba plantado el gigantesco hijo de Jápeto, el temible hermano de Prometeo, Atlas, condenado a ser sostén eterno de los cielos. Allí se juntan el cielo con la tierra y el día con la noche en familiar diálogo; allí, en los confines de la tierra, *παίρασιν ἐν γαίης* como nos enseña Hesíodo.<sup>20</sup>

“Allí comienzan, pues —prosigue Hesíodo—, el Tártaro caliginoso, el ponto estéril y el cielo estrellado; allí tienen éstos sin separación alguna sus lindes terrificas”.<sup>21</sup>

A partir de Píndaro la isla de los bienaventurados es la mansión de los hombres justos:<sup>22</sup> es una idea nueva, venida del culto ctónico, ajena a la concepción de Homero y Hesíodo, tomada sin duda del misticismo órfico y pitagórico aprendidos quizá por aquel poeta en sus viajes a Sicilia. Ese dogma mantenía la creencia en la persistencia del alma responsable de sus acciones, con un juicio o examen final tras el cual aquel que obró siempre con rectitud y pureza era destinado a la región de los bienaventurados (una isla feliz situada en los confines de la tierra, en las márgenes del océano), y el malo, enviado a las tinieblas del Tártaro.

Pensar en abarcar aquí, aun en síntesis, las creencias y distintas formulaciones de estas ideas, así como la especificación de estos lugares en el espacio y el tiempo, en Grecia y fuera de ella, nos embarcaría en una larga y difícil empresa ajena a nuestro propósito, el cual no es otro que el de perseguir hasta una fórmula concreta la ubicación, tanto más vaga cuanto más lejana, de la región o campo o isla de los bienaventurados, fuente eterna y casi universal de misterio y de poesía en el mundo antiguo y una de las más fecundas y ricas leyendas del mundo occidental.

Es cierto que la condición de isla para esta tierra feliz, no aparece asegurada en los textos clásicos más importantes. En Home-

<sup>19</sup> Véase Homero, *Odisea*, I, 51-54 y VII, 244 ss.

<sup>20</sup> Hesíodo, *Teogonía*, vv. 517-520: “Atlante, por dura obligación, sostiene el vasto cielo con su cabeza y manos incansables, en los confines de la tierra, delante de las Hespérides de voz melodiosa, pues tal destino le impuso el providente Zeus”.

<sup>21</sup> Hesíodo, *Teogonía*, vv. 736 ss.

<sup>22</sup> Un eco de la misma doctrina encontramos en Plauto, *Trin.*, 547: *Fortunatorum memoranti insulas, quo cuncti qui aetatem egerint caste suam, conueniant* (“como esas islas que dicen de los Bienaventurados adonde se reúnen todos aquellos que hayan llevado una vida pura”).



ro, por ejemplo (*Odisea* IV, 564), se la describe bajo el nombre de *ἡλύσιον πεδῖον* 'Campo Elíseo' o 'Valle del Porvenir', como interpretan algunos; Platón y Calímaco lo llaman *χώρος εὐσεβῶν* 'País de los Buenos', y Eurípides *μακάρων αἶψα* "Tierra de los Bienaventurados".<sup>23</sup>

Siendo como es el Elíseo creación de artistas o de la fantasía popular más o menos autorizada *a posteriori* por las escuelas iniciáticas y filosóficas, no hemos de esperar ni consistencia en la tradición ni unanimidad en su definición.

Y así, en contradicción con lo que vamos viendo, nada tiene de extraño que lo encontremos situado unas veces en los Hiperbóreos, otras en el este, en el abismo de la tierra o en las etéreas mansiones de un utópico arriba.

Y frente a una antigua y casi universal tradición confirmada por los geógrafos que colocaba el Elíseo en un inexplorado e inalcanzable oeste, Heródoto nos habla de una isla de bienaventurados en el desierto arenoso de la Libia en la ciudad de Oasis.<sup>24</sup> La mansión paradisíaca de Diomedes el Tidida —en oposición a la supuesta morada en la Tyde (Tuy) de los Galaicos— nos la da Estrabón en una isla del Adriático. El Elíseo de Aquiles estaba en Leuke, en el Ponto Euxino (Mar Negro), al decir de Eurípides.

Pero ya hemos visto cómo la tradición que sitúa el Elíseo, el lecho del sol, en los últimos confines del oeste es la más arraigada no sólo en la tradición sino también en los autores.

Mención aparte merece Horacio en el apasionado Epodo XVI (v. 63):

Juppiter illa piaē secreuit litora genti

donde no sabemos si estos litorales los reservó Jupiter para la gente piadosa y honesta *in genere* o si llama así a los que sepan librarse de las furias infernales de la nueva guerra civil que se desata. Me inclino por esta última interpretación. Realmente Horacio en este épodo hace alusión a unas nuevas tierras que no podemos ubicar, pero que indudablemente están más lejos que los antiguos límites ya develados.

"Vosotros los valientes, sacudid temores femeniles y volad hacia esos litorales. Pero antes de partir juremos todos no regresar ja-

<sup>23</sup> Eurípides, *Las Bacantes*, 1339.

<sup>24</sup> Heródoto, III, 26.

más. Réstanos el Océano que rodea el mundo. Marchemos, marchemos pues hacia esas tierras felices, esas pingües islas que dan cosechas anuales sin precisar arados...".<sup>25</sup> Verdaderamente se ve palpitar la angustia desesperada que embarga al poeta por el dolor de la patria desgarrada. ¿Dónde queda el sensual adepto de las pías de Epicuro? ¿Pero qué nuevas tierras apetece el poeta? Realmente no puede uno imaginar qué extrañas noticias pudieran circular entre las aventuras de aquellos arriesgados navegantes fenicios y tartesios que tentaban en silente pavora las tinieblas de aquel océano insondable.

Pero si buscamos un emplazamiento más preciso y delimitado para aquel vago término de "últimos confines de occidente", deberíamos quizá concentrar nuestra atención en cuatro ubicaciones en el oeste que parecen bastante bien señaladas e identificables a través de importantes autores.

La primera es la que lo sitúa en ciertas y determinadas islas llamadas Islas Afortunadas: los datos que a propósito de ellas nos da Plinio son muy curiosos e interesantes. Él nos las identifica con las Islas Canarias cuando nos dice que el nombre de una de estas islas afortunadas "La Canaria" procede de la multitud de perros de un tamaño enorme que en ella había y justifica el nombre de afortunadas con describirnos su abundancia paradisíaca conforme a los datos directos de Estaciō Seboso y los transmitidos en las obras del sabio Juba, el yerno de Antonio y Cleopatra, rey de Mauritania.<sup>26</sup> Extraña en todo caso el poco o ningún énfasis de Plinio en unir a estas islas con el Elíseo si no es en lo que convenían con el epíteto de Afortunadas.

En cambio la elocuencia y ardor de Diodoro Sículo al describirnos la gran isla sin nombre, situada más allá de las columnas de Hércules frente a la Libia, "la cual más parece mansión de dioses que de hombres", apenas si nos permite entresacar otros datos

<sup>25</sup> Horacio, *Epodo XVI*, vv. 39-43:

Vos, quibus est virtus, muliebrem tollite luctum,  
Etrusca praeter et volate litora.  
Nos manet Oceanus circumvagus; arva, beata  
petamus arva, divites et insulas,  
reddit ubi Cerem tellus inarata quotannis...

<sup>26</sup> Plinio, *Historia Natural*, libro IV, cap. xxxvi, 201.

concretos de algún valor más que el de que los fenicios fueron sus descubridores y primeros explotadores.<sup>27</sup>

Las citas de Tolomeo, que toma las islas de los bienaventurados como punto de partida para sus mediciones geográficas,<sup>28</sup> parecen poner fuera de duda que, en su concepto, al menos, “las islas Afortunadas, mansión de los bienaventurados, fueron trasunto de las casi desconocidas Canarias, y también de Madera, y vagamente, de unas y otras, las Hespérides”.<sup>29</sup>

Datos más precisos tuvo sin duda el sagaz Sertorio, según nos cuenta Plutarco,<sup>30</sup> cuando intentaba escapar del callejón sin salida en que su ambición y el destino lo habían encerrado, retirándose como un buen burgués del siglo veinte a descansar de su ajetreada vida en esas islas luminosas del Atlántico; mas su destino era bien otro.

Encarnar el Elíseo en la Atlántida como lo hizo Platón en su *Timeo* resultaría un círculo vicioso en nuestro esquema. En cambio, Tartesos fue una realidad.

Estrabón encontraba otra región de bienaventurados menos lejana y más propicia en el extremo occidental de Iberia: “Las expediciones de los fenicios sugirieron a Homero que el pueblo de Iberia era un pueblo rico y llevaba una vida fácil... y oyendo hablar de la riqueza y otras buenas condiciones de la tierra” —los fenicios podían enterarle bien de estos hechos— “imaginó ubicar allí la mansión de los Bienaventurados y la llanura Elísea adonde Proteo le dijo a Menelao que iría él y tendría su morada”.<sup>31</sup>

No es extraño pues que en el Cabo Sagrado (el Cabo San Vicente), según cuenta Estrabón para explicarnos el porqué de sagrado, nadie pueda, al decir de Artemidoro, “ofrecer sacrificios ni poner pie de noche, porque los dioses, según aseguran las gentes del lugar, son los únicos señores de ellas a esas horas, sino que al venir ésta todos deben salir a pernoctar en una aldea cercana y sólo al clarear el día pueden retornar llevando agua consigo por-

<sup>27</sup> Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, cap. xxxi y sobre todo xxxii.

<sup>28</sup> Cfr. por ejemplo Tolomeo, *Geografía*, libro I, xii, 11 y xix, 9; libro VII, v, 3; libro VIII, xv, 10 y xxvii, 13.

<sup>29</sup> Ramón Ezquerro en *Dicc. de Hist. de Esp.*, Madrid, R. de Occ., 1952, vol. I, p. 868-9.

<sup>30</sup> Plutarco, *Vidas Paralelas*, Sertorio, 8 y 9; véase también Salustio, *Historias*, libro I, fragmento 102.

<sup>31</sup> Estrabón, *Geografía*, III, ii, 13, c. 150.

que allí no la hay".<sup>32</sup> "Cosa esta creíble" —prosigue Estrabón— "pero Posidonio niega fe a lo que cuentan gentes del lugar de que el sol es allí más grande a la hora de la puesta" —unas cien veces más grande, dice un poco más abajo (recuérdese que estamos en la Andalucía portuguesa)— "y de que se pone con un ruido como si el mar chirriara al apagarlo según se sume en la profundidad".<sup>33</sup> "¿Cómo pudo Artemidoro ver tal cosa" —arguye agudamente el geógrafo— "si nadie puede poner pie allí ni al ponerse el sol, ni al caer la noche, que se precipita sin crepúsculo?"<sup>34</sup> ¿No parece traslucirse la lucha interna del escritor entre sus escrúpulos religiosos, que lo frenan, y el afán incontenible de jugarse el lance de pasar la noche entre los dioses y apurar la verdad de tan singular evento?

Pero téngase bien entendido que Estrabón no pretende que Tartesos o más exactamente esta parte de Tartesos sea o no la región de los Bienaventurados ni siquiera da a entender que él crea en su existencia, sino que quiere examinar si no es ésta la tierra bienaventurada aludida por Homero.

Prácticamente en todas las versiones de bienaventuranza que se han ideado sobre la tierra figura, como es de imaginar, y quizá en primer término, el don primario y más codiciado de todos, el de la duración: una dorada y serena longevidad e inacabable juventud.<sup>35</sup> Pues bien, Estrabón aplica a los tartesios<sup>36</sup> el epíteto de *Macraiones* 'los longevos',<sup>37</sup> que correspondía principalmente

<sup>32</sup> Estrabón, op. cit., III, i, 4, c. 138.

<sup>33</sup> Estrabón, op. cit., III, i, 5, c. 138.

<sup>34</sup> Estrabón, op. cit., III, i, 5, c. 138.

<sup>35</sup> Homero, *Odisea*, VII, 253-257.

<sup>36</sup> Estrabón, op. cit., III, ii, 14, c. 151.

<sup>37</sup> Plinio (op. cit., libro VII, xvi, 71) recoge una curiosa tradición que confirma la famosa longevidad de los túrdulos con número mayor de dientes, indicio de longevidad, pero exclusivo para los varones: *triceni bini uiris adtribuuntur excepta Turdulorum gente; quibus se plures fuere longiora promitti vitae putant spatia, feminis minor numerus...* ("atribúyense treinta y dos dientes a los varones pero se exceptúa a los túrdulos a los que un número mayor de dientes les promete, según se cree, duración de vida más larga. A las mujeres se les atribuye un número menor..."). Se me ocurre que en este pasaje no se encierra una confusión entre un número mayor de dientes y un número mayor de denticiones, ya que, como es sabido, los longevos tienen con frecuencia una tercera dentición después de los noventa años, como se ha comprobado entre ancianos de aldeas de Asturias.

a sus jefes, según dice, y aduce el recuerdo de Arganatonio, el de los blancos rizos, que reinó por 150 años en Tartesos al decir de Anacreonte.<sup>38</sup>

Al terminar, Estrabón agrega una última prueba, la del Tártaro y el Hades. El Tártaro era el plano último y abismal del Hades, prisión de los titanes para Homero, y al igual que la mansión del Hades estaba o tenía su entrada en los confines del Océano.<sup>39</sup>

Para Virgilio, en el Canto IV de la *Eneida* el Elíseo formaba parte del Hades. Es ésta una alteración importante, producto sin duda de la época, de la que se hace eco su contemporáneo y casi coetáneo Estrabón. Así es como la Tartesia, o cierta región de ella que hemos visto asimilada con los Campos Elíseos, puede al mismo tiempo interpretarse por Tártaro “en una peor interpretación”, como dice el autor.

La etimología era en la antigüedad clásica una ciencia al servicio de todas las causas; nada de extraño tiene, pues, que nuestro buen Estrabón asimilara etimológicamente Tartesos y Tártaro como una prueba más de aquella identificación. Su razonamiento es el siguiente: Tartesos era conocido como el último confín de la tierra en el oeste, donde, como dice el poeta, “cae en el océano la luz brillante del sol desplegando sobre la alma tierra la noche oscura”. Ahora bien, es sabido que la noche es un mal augurio y está en relación con el Hades, y el Hades lo está con el Tártaro, por lo tanto uno puede suponer razonablemente que Homero, habiendo oído hablar de Tartesos, llamó con ese nombre un poco alterado —el de Tártaro— a las regiones extremas del otro mundo.<sup>40</sup>

Es un hecho interesante advertir confirmada, en parte al menos, la fusión o confusión de Tierra de Bienaventurados, Hades y Tártaro en esta región, ya que el concepto primero está completado con un culto especial en ella a la diosa infernal *Ataecina* o *Adaegina*, la más venerada de las divinidades indígenas luso-hispanas,

<sup>38</sup> Anacreonte, fragmento 8 (Diehls). “Esta región [Tartesos] es aún hoy una *Isla de Bienaventurados*, con su sol y su vino, sus cantos y bailes, al margen de un mundo que en eternas luchas se destruye a sí mismo”, concluye filosóficamente Schulten, *Tartessos*, Madrid, 1945, p. 242.

<sup>39</sup> Homero, *Odisea*, XI, 13:

Ἡ δ' εἰς κείραθ' ἵκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο.

“Esta [la nave] arribó a los confines del océano” (donde iba a tener lugar la evocación de los muertos).

<sup>40</sup> Estrabón, *op. cit.*, III, ii, 12, c. 149.

“divinidad prerromana que bajo su nombre o en el de Proserpina a la que está asimilada en varias inscripciones, tuvo un culto muy vivo en la zona occidental de la mitad meridional de la península”.<sup>41</sup> Al culto de *Adaegina* se unía el culto nocturno y lunar, característica de las divinidades ctónicas.

Un testimonio muy importante y antiguo de él parece encontrarse en los versos 241-243 de la *Ora Maritima* de Avieno, tan parco en este tipo de detalles, cuando nos dice:

Iugum inde rursus, et sacrum infernae deae.  
Divesque fanum, penetral abstrusi caui  
Aditum caecum

“se ve desde allí una cima y el templo de la diosa infernal, rico adoratorio, y las fauces de una caverna secreta, tenebroso santuario”.

Es claro que esta caverna secreta y este santuario eran la entrada al Hades, donde debía tener lugar la *nekya* o consulta a los muertos. Sobre el ritual secreto y sumamente estricto para esta ceremonia, véase Pausanias<sup>42</sup> que nos lo describe minuciosamente referido al oráculo de Trofonio en Lebadea, Beocia, muy semejante, sin duda, en todo el Occidente.

Esta divinidad de *Adaegina*, cuyo nombre, según pretendíamos en el trabajo señalado en nota más arriba, significaría ‘la Oscura’, ‘la Nocturna’, venerada entre otros lugares en Turóbriga,<sup>43</sup> tiene todas las probabilidades de ser una diosa céltica como su nombre.

Céltica, por lo tanto, sería la población de estas regiones desde tiempos remotos, como nos lo indican tanto las conclusiones actuales de la Arqueología como los testimonios de los autores antiguos y la antigua toponimia.

“Por los hallazgos arqueológicos —dice Martín Almagro en un resumen de su erudito estudio— se ve que los invasores célticos de los campos de urnas dominaron pronto Almería y Huelva, cen-

<sup>41</sup> Cfr. C. Hernando Balmori, “*Ataecina, Adaegina*”, *Emerita*, III, 2 (1935), 214 ss.

<sup>42</sup> Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 39.

<sup>43</sup> No está determinada con precisión la situación de Turóbriga, mas por la descripción de Plinio (op. cit., III, 1), quien la sitúa en la que él llama *Baeturia Celtica*, próxima a la Lusitania y al Anas, pareciera estar al oeste de *Arucci* (Aroche?) y cerca de *Lastigi*, limítrofe pues con la región de los Cunetes.

tros metalúrgicos de primer orden... sus relaciones principales se desarrollaban hacia el sur de Francia... y hasta Inglaterra... sustituyéndose los tipos tardíos de la cultura atlántica megalítica por los nuevos modelos de origen europeo... Hemos establecido la fecha del 750 a. C. para el depósito de Huelva".<sup>44</sup>

En todo caso pareciera que los celtas, o ciertos celtas de los más antiguos de la Península, se hubieran asentado al sur del Tajo, próximos a los cunetes, y acaso envolviendo a éstos en su feliz mansión del Algarve.

Y no lo creo casualidad sino propósito deliberado de este pueblo inquieto y juvenil, casi infantil a veces, que después de convulsionar a toda Europa y Asia Menor al final de la época del bronce y comienzos del hierro encontró de pronto su meta y su destino en la marcha del sol, y en un extraño ideal de búsqueda de bienaventuranza por aquellas misteriosas islas y en campos del ocaso sumidos en el Océano que vagamente les habían revelado navegantes ignorados y aventureros. Su traslado al Cabo Sacro, allá por el siglo VII, quizá fue más un tratado y acuerdo de intercambios que un combate con la opulenta y poderosa Tartesos. Pero allí fijaron su residencia y allí quedaron, en definitiva, mirando absortos al mar, esperando un día ver hecho carne el sueño de la Isla feliz y la Región de los Bienaventurados.

Este celtismo de la región en torno a los cunetes está firmemente asegurado por nombres tan indudables como Lacóbriga (hoy Lagos) en el extremo del Cabo Sacro, como nos lo afirman Mela<sup>45</sup> y Tolomeo,<sup>46</sup> amén de otros nombres tales como Miróbriga, Acróbriga, Meríbriga, etc.

Estos celtas son sin duda los mismos de que nos habla Heródoto a principios del siglo V cuando nos dice: "Los celtas están más allá de las columnas de Hércules, limítrofes con los Cunetes; y asentados al Occidente, son los últimos habitantes de Europa".<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Cfr. *Hist. de España* dirigida por Menéndez Pidal, vol. I, Madrid, 1952, p. 231 ss.

<sup>45</sup> Pomponio Mela, *De situ Orbis*, III, i, 7.

<sup>46</sup> Tolomeo, op. cit., II, v, 5 y 6: "Ocupan la región en torno al cabo Sacro los turdetanos... y en la parte interior de éstos los célticos, de los cuales son las siguientes ciudades de Lusitania: Laccóbriga, Miróbriga, Acróbriga, Meríbriga..."

<sup>47</sup> Heródoto, II, 33.

Pienso que difícilmente habrá habido pueblo alguno que muestre en su literatura una obsesión tan grande por un país de bienaventuranza como el pueblo celta. Llega uno a pensar si en su instalación histórica en todos los finisterres y en todos los confines del Atlántico, lo mismo en Galia que en Iberia, en Britania que en Irlanda, no habrá tenido que ver ese sueño de bienandanza.

En todos sus grandes ciclos y en la trama de los mitos de sus principales héroes, el de Cuchulain, el de Osian, el Mundo de las Colinas, las fantásticas aventuras de Cormac mac Airth de la mitología irlandesa, lo mismo que en el Mabinogion, en las Triadas, etcétera de las leyendas britónicas, son elemento sustancial de la trama los viajes fantásticos a otros mundos.

Los nombres con que se los designa son tan variados como las descripciones con que se los define: así tenemos en irlandés *Tir na Beo* 'la tierra de los vivos', junto a *Tir n' Aill* 'el otro Mundo', *Tir Sorcha* 'la tierra deslumbrante', *Tir fa Tonn* 'la tierra bajo las ondas', *Tir n' Og* 'tierra de juventud'. Y en la mitología britónica *Annwfn* 'un abismo', *Gwyfid* 'bienaventuranza', *Ynys Avallon* 'la isla de Avallon', la del héroe Arthur curado en ella por la *regia virgo*, *Caer sidi* 'el castillo giratorio', etc.

La historia confusa entre un mundo de felicidad de dioses y de héroes privilegiados sobre la tierra, y un mundo de inmortalidad en un plano subterráneo, parece acusar características bien parecidas a las de la mitología greco-latina.

Pero creo digno de destacarse que D'Arbois, Rhys y otros celtistas han visto incorporada la visión de la región de los muertos en el Elíseo céltico, cuya situación original estaría en España, como puede verse en el trabajo antes mencionado,<sup>48</sup> y todo esto nos daría una unidad de concepción para el mito céltico que estamos estudiando. Significamos con ello que los celtas parecieran haber llegado al Cabo Sacro, último confín, según se decía, de la tierra, en procura de una Tierra de Bienaventurados, identificada con una especie de Hades multiespacial, morada final de los antepasados. Fácilmente se explican de este modo las distintas moradas o planos en que aparece dividido el Elíseo céltico en tantas de sus leyendas, como *Imrama* con sus islas de alegría y de llanto, o la bien pagana concepción de la Visión de Adamnan y aun el mismo Pur-

<sup>48</sup> C. Hernando Balmori, op. cit., 223.



gatorio de San Patricio, y tantas otras que, aparentemente cristianas, llevan un sello de arcaica tradición sustancialmente pagana.<sup>49</sup>

Pero esta fusión o confusión de tierras de bienandanzas, de Hades y de Tártaro, con islas de bienaventurados y mundos subterráneos, morada de los muertos, se traslada en un postrero intento de materialización en la Península, hacia otro confín de la tierra, en el Finisterre, cuyos habitantes son “los últimos al Norte y al Ocaso”, como dice Estrabón,<sup>50</sup> junto a la punta llamada Nerio “que es el límite, lo mismo por el lado de Occidente que por el del Boreas”.<sup>51</sup> Esta región misteriosa del norte estaba habitada por celtas, al decir de Estrabón, “parientes de los que habitan junto al Anas”.<sup>52</sup>

La celtización de esta nueva región extrema en Galicia, no parece ser muy antigua: “Galicia, hasta hoy considerada como la más céltica tierra de España, si creemos a los datos arqueológicos —dice Martín Almagro— lo fue mucho menos que las Castillas o el Ebro. Sólo poco a poco influyen allí los pueblos indoeuropeos invasores, y dejando intactas casi todas las formas culturales primitivas (casa redonda, tumbas en túmulo con corredor, la técnica de

<sup>49</sup> Una opinión un tanto distinta, aunque no contraría, según entiendo, sería la de J. A. Mac Culloch en su estudio del Elíseo céltico en *Encycl. of Rel. & Eth.*, que debe leerse con su rica bibliografía (Edinb.-New York, 1953, pp. 689-696). Como corolario final creo oportuno señalar aquí que el mito de la concepción del Mundo de los Bienaventurados con todas sus secuelas de un mundo fantástico y con proyecciones escatológicas, filosóficas y éticas, se aparta *toto caelo* de la leyenda de un paraíso puramente material del tipo Jauja.

<sup>50</sup> Estrabón, op. cit., III, ii, 9, c. 147.

<sup>51</sup> Estrabón, op. cit., III, iii, 5, c. 153.

<sup>52</sup> Estrabón, op. cit., III, iii, 5, c. 153. Pero también para Mela (op. cit., III, 1) los túrdulos habitan junto al Anas. Los habitantes de la *Baeturia Celtica* de Plinio corresponderían a los túrdulos de Polibio citados por Estrabón (op. cit., III, i, 6). Turdetanos y túrdulos (Cfr. Schulten, op. cit., pp. 51, 138, 139 y 204 nota) parecen nombres primitivamente sinónimos, diferenciados únicamente por los sufijos. Más tarde se les habría dado un valor distinto. Polibio, según el loc. cit. de Estrabón, asignaba el norte de la Bética a los turdetanos y el sur a los túrdulos; correspondiéndose por lo tanto respectivamente con los habitantes de la *Baeturia Celtica* o *Hispalensis*, al sur, y con la *Baetica Turdulorum*, la *Cordubensis*, al norte (conforme al pasaje de Plinio), ambas junto al Anas. Estrabón, bajo el nombre de túrdulos, no diferencia a los célticos de los que no lo son, como él lo declara explícitamente en el pasaje citado.

la falsa cúpula, las formas de la cerámica, etc.) y, al parecer, también su lengua es diferente a la de los otros grupos célticos españoles".<sup>53</sup>

Y Octavio Gil Farrés añade por su parte: "Merece añadirse que la difundida idea del superceltismo de Galicia no tiene apoyo arqueológico en esta época (s. VII-II a. C.), por cuanto las habitaciones de los castros son de planta circular (hispano-mediterránea; céltica: rectangular) y la toponimia y onomástica que allí se encuentra puede datar de acontecimientos de época romana".<sup>54</sup>

De aquí deduciríamos que si nuevos datos arqueológicos y filológicos no vienen a fijar nuevas fechas, la celtización gallega habrá de establecerse a partir del siglo II a. C. y que los datos de Estrabón que vamos a citar pudieran pertenecer al movimiento de celtización de Galicia, que habría partido de las tribus *túrdulas* del curso inferior del Guadiana (la Beturia Céltica o Hispalense de Plinio que correspondía a la región de los *Turduli* de Polibio, diferenciados por él de los *Turdetani*, como nos transmite Estrabón).

Como este texto de Estrabón a que hacemos referencia resulta importante para nuestro propósito, lo daremos *in extenso*:

"Los últimos habitan los Artabros en las proximidades del cabo llamado Nerio que es límite tanto por lado de Occidente como del Bóreas; alrededor de él habitan Celtas, parientes de los del Anas; pues cuéntase que éstos y los Túrdulos hicieron una expedición después de cruzar el Limia; y como además de la disensión perdieron a su jefe, se desperdigaron y se quedaron allí, y por esto aquel río fue llamado del Olvido (Lethes)".<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Historia de España, I\*\*, Madrid, 1952, p. 268 s.

<sup>54</sup> *Dicc. de Hist. de Esp.*, s. v. *Celtas*.

<sup>55</sup> Estrabón, op. cit., III, iii, 5, c. 153: "

"Ὑστατοὶ δ' οἰκοῦσιν Ἀρταβροὶ περὶ τὴν ἄκραν ἢ καλεῖται Νέριον, ἢ καὶ τῆς ἑσπερίου πλευρᾶς καὶ τῆς βορείου πέρας ἑσπ. περιαικοῦσι δ' αὐτὴν [καὶ] Κελτικοί, συγγενεῖς τῶν ἐπὶ τῷ Ἄνα. καὶ γὰρ τοὺτους καὶ Τουρδοὺλους στρατεῦσαντας ἐκεῖσιν στασιάσαι φασὶ μετὰ τὴν διέβασιν τοῦ Λιμαῖα ποταμοῦ πρὸς δὲ τῆ στάσει καὶ ἀποβολῆς τοῦ ἡγεμόνος γενομένης, καταμεινᾶσθε ἀκεδασθέντας αὐτόθι: ἐκ τούτου δὲ καὶ τὸν ποταμὸν Λήθης προσαγορευθῆναι.

Esta tradición, tan minuciosa y fielmente consignada por Estrabón, es recuerdo, a mi entender, de un suceso que no podía estar muy alejado en el tiempo. No creo aventurado calcularlo en una antigüedad de unos setenta años anterior a Estrabón (nació ca. 54 a. C.) y por lo tanto dentro de la segunda mitad del s. II a. C. y daría una fecha, histórica en cierto modo, a la celtización de Galicia, confirmando así en forma coherente las conclusiones recientes de la arqueología, anteriormente citadas.

El texto dice: "Cuéntase que éstos y los túrdulos", esta anáfora *τούτους* resulta un tanto ambigua, pues no surge con claridad a primera vista, al menos, si se refiere a los ártabros o los célticos, *Κελτικοί*, nombrados inmediatamente antes. Pero si se refiere a los celtas parecería que el autor los oponía a los túrdulos, como si éstos no fueran celtas, y ya hemos visto (ver nota 52) que Estrabón, contra la opinión de Polibio, no diferencia túrdulos de turdetanos, y por lo tanto incluye bajo este nombre a los habitantes de la Beturia Céltica de Plinio, situados cerca del Anas.

Así, pues, o bien con este *τούτους* se refiere a ártabros y celtas conjuntamente, o como me parece más probable, apunta a los ártabros de quienes viene hablando. En tal caso es posible que éstos hubieran llegado a la región con el nombre de ártabros y que allí *cambiaran ligeramente su nombre* como parece sugerir Plinio y empezaran entonces a llamarse arotrebas "pues las gentes de hoy llaman arotrebas a los ártabros".<sup>56</sup> Esto se combina bastante bien con la afirmación de Plinio, que al hablar del *Promontorium (Artabrum)* nos dice: "y allí sitúan con error manifiesto a la nación de los Artabros que no es tal (*quae nunquam fuit*). Pues pusieron allí, cambiando las letras, a los arotrebas, de los que dijimos que estaban frente al Promontorio Céltico".<sup>57</sup> De este contexto parece deducirse que los habitantes de que él tiene noticia no se llaman ártabros sino arotrebas o arrotrebas, pero al mismo tiempo designa con el nombre de *Artabrum* al cabo junto al que habitan, nombre consagrado y sin duda igual a aquel con que habían llegado a la región y que quedó fijado en la toponimia, como es usual. Con dicho expediente se conseguía un doble propósito: de una parte, no desfigurar completamente su nombre tradicional, que venía a ser el mismo *litteris permutatis*, como dice Plinio, y de otra dar un mayor sentido al nuevo nombre conformándolo con la nueva sede.

No sabemos con precisión la etimología de ártabros, pero parece incluir un elemento *arta* que significa 'oso'. Recuérdese el galo *And-arta* y *Deae Artioni* [ara consagrada] 'a la Diosa de los osos', galés *arth* 'oso'.<sup>58</sup> El segundo elemento es quizá el mismo sufijo que encontramos en *Canta-bri*. Así resultaría, pues, que la inno-

<sup>56</sup> Estrabón, op. cit., III, iii, 5, c. 154.

<sup>57</sup> Plinio, op. cit., IV, xxi, 114.

<sup>58</sup> Pokorny, *Indog. etym. Wb.*, Berna, 1959, s. v., p. 875.

vación *Arotrebae* no fue accidental, si la interpretamos como una forma *difficilior*, una vez dado el modelo *Cantabri* tan divulgado y tan próximo.

La forma *Arotrebae*, posiblemente céltica para Hubert,<sup>59</sup> ha sido analizada e interpretada por Bosch Gimpera en la siguiente forma: *ar-* o *are-* 'extremo' y *treb-* 'habitación'.<sup>60</sup> Lamento no haber podido consultar el texto de Bosch, pero si es correcto este escueto resumen que Martín Almagro nos da en la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal,<sup>61</sup> hacemos el reparo de que *ar* o *are-* no significa 'extremo', sino 'ante', 'frente a' o bien 'el Este', como lo hace constar el Glosario de Viena.<sup>62</sup> Sin embargo, en el conjunto resultaría acertada su interpretación; no así en el análisis.

Creo que el primer elemento *aro-* procede de *\*eperom*, que significa 'extremo y occidente', y el segundo es, quizá, un gentilicio con tema en *-a* frecuente en céltico (cfr. nombres tales como *Belgae*, *Volcae*, *Galatae* 'los bravos', *Gaesatae* 'los de las jabalinas'), derivado de *trebo* 'casa, habitación, pueblo'.<sup>63</sup>

El primer elemento *\*eperom*, con la pérdida de la *p* característica del céltico nos daba una sílaba con *ee-*, sonido éste que tuvo el mismo tratamiento que *ei-* del indoeuropeo, es decir, que tendió a *e* como *deiva* tendió a *deva* 'la diosa'.<sup>64</sup> La conversión de *e* en *a* del hipotético *ero-* en *aro-* se explica por una mezcla de formas análoga a la que se dio en irlandés entre *iar* 'extremo, oeste y pasado', la cual se presenta bajo la forma *ar-* al mezclarse con *air-* que corresponde al galo *are* 'el Este y parte anterior'.<sup>65</sup>

Pero esta forma *\*eperom* presenta significaciones análogas en diversas lenguas en las que el este es la parte anterior (*pars anterior*) y el oeste la parte posterior (*pars postina*) 'el extremo, la lejanía, el occidente': Cfr. skr. *apara* 'más tarde, después, hacia el ocaso', gót. *afar* 'después', etc. Así es como nuestros arotrebas, venidos a su nueva morada, adoptaron el nombre de 'los pueblos del

<sup>59</sup> Hubert, *Les Celtes*, Paris, 1932, I, p. 356, donde, confirmándolo, añade irl. *artaige*.

<sup>60</sup> Cfr. *Etnología de la Península Ibérica*, Barcelona, 1932, p. 471.

<sup>61</sup> I, p. 244.

<sup>62</sup> Véase Dottin, *La langue Gaul*, Paris, 1920, p. 228.

<sup>63</sup> Dottin, op. cit., p. 229, sub *Atrebat*.

<sup>64</sup> Cfr. Pedersen, *A Concise Comparative Celtic Grammar*, Goettingen, 1937, pp. 10 y 26.

<sup>65</sup> Véase Mac Bain, *Etym. Gaelic Dict.*, s. v. *air*, Stirling, 1911.

confín, del ocaso', nombre que, como hemos visto, llevaba implícito el de 'tierras de felicidad y bienandanza'.

Y es que algunos de los celtas, emigrados a las zonas extremas y felices del *Promontorium Sacrum*, en el maravilloso Algarve, perdieron quizá la fe o quisieron asegurar otras posibilidades, o acaso más bien fueron impulsados por lo que en la raza quedaba de genio práctico en procura de algo más real e inmediato, el riquísimo estaño de Galicia —una seria realidad aún hoy en día tras tantos siglos de explotación— y de las fabulosas islas Casitérides.<sup>66</sup> De ellas dice Plinio: "Frente a Celtiberia hay muchas islas llamadas Casitérides por los griegos, por la abundancia de estaño (*plumbum album*), y en la región del promontorio de los Arrotrebas, las seis islas de los dioses a las que algunos llaman *afortunadas*".<sup>67</sup>

Tolomeo nos confirma este nombre de 'Islas de los Dioses' at τῶν θεῶν νῆσοι, hablando de ellas.<sup>68</sup> Nadie nos explica, al revés de lo que hemos visto a propósito del *ιερόν ἀκρωτήριον*, la razón de tan excelso nombre. Probablemente por el aspecto imponente que resultaba del atuendo de sus habitantes tal y como nos los pinta nuestro fiel Estrabón, vestidos con largos mantos negros, largas túnicas, negras también sin duda, que llegaban hasta los pies, recinchados con anchas pretinas que rodeaban el pecho y paseando con báculos en la mano, "lo que les daba el aspecto de las diosas de la Venganza en las tragedias".<sup>69</sup>

Pero dicho mundo lejano, fuente inexhausta de incalculables riquezas, estaba rodeado de un profundo misterio. Este debía de ser el famoso *secreto de la raza*, el secreto por excelencia, la abstrac-

<sup>66</sup> Véase el texto de Estrabón (op. cit., III, v, 11, c. 175) sobre la eterna y trabada cuestión de si las famosas islas Casitérides de la antigüedad clásica hayan de identificarse por las islas del estaño de Cornualles o más bien por las islas gallegas y que, por fin, parece decidirse en favor de estas últimas. Véase la *Historia de España* antes citada con el estudio de García y Bellido, sobre todo pp. 288-290 y 594 ss. con abundante bibliografía.

<sup>67</sup> Plinio, op. cit., IV, xxii, 119: Ex aduerso Celtiberiae complures sunt insulae. Cassiterides dictae Graecis a fertilitate plumbi et regione Arrotrabarum promontorii deorum sex quas aliqui *fortunatas* apelant.

<sup>68</sup> Tolomeo, op. cit., II, vi, 76. Este estaño de Galicia y de las Casitérides había de mezclarse para producir el bronce con los inagotables venenos de cobre del río Ibero de Huelva en poder de sus imbatibles amigos los tartesios.

<sup>69</sup> Estrabón, op. cit., III, v, 10, c. 175.

ción y divinización del gran incógnito, simbolizado en la diosa celto-lusitana *Treboruna* 'el secreto del pueblo'.<sup>70</sup> La última trinchera hacia la tierra de bienaventuranza, doblemente consagrada, la constituyó la más inexpugnable de las barreras humanas: la superstición.

Y se cargó un río de superstición. El cruzar un río como medio de entrar al mundo de los espíritus es un lugar común en las literaturas antiguas y efectivamente en casi todas las leyendas del género, figura el río como el paso necesario para entrar en ellas. En la literatura griega y latina y en la tradición helénica, este río es el río del olvido, que limpia la mente de todos los recuerdos de la vida anterior y la prepara para la nueva vida de bienaventuranza. En nuestra tradición céltica este río tiene el nombre de *Limia*. Tras él, el fin del mundo y allí, enmarcada en común, una común habitación de dioses y de humanos.

No sabemos a qué lengua pertenezca ni qué signifique *Limia* o *Limaia* de Estrabón, hoy *Limia* en español, *Lima* en portugués. Casi todos los autores lo hacen corresponder con el *cognomen* de Río del Olvido. Estrabón<sup>71</sup> nos ha dado el *aition* del epíteto como hemos visto; nos transmitió además otro nombre para él, *Belión*, traído de Tartesos según parece por los túrdulos, en recuerdo de su tierra. Mela, Plinio y Tolomeo ofrecen una ciudad de este nombre: *Belón*, *Bailón*, en la costa del estrecho, y *Belón*, el río que la bañaba. Marciano Heracleota (siglo v d. C.) en su periplo del mar exterior, nos informa que en *Belón* (Belona) comienza el territorio de los túrdulos. Ahora bien, *Beón* se llama hoy, asimismo, el origen del *Limia* (la laguna de Antela o de *Limia*) y así nos confirma el segundo nombre con que lo señala Estrabón. Este nombre puede ser céltico y significar olvido, sobre una raíz *gwel* 'arrojar', la misma que la del griego *βάλλω* 'arrojar'; compárese kímrico *blif* 'catapulta', antiguo irlandés *at-baill* 'morir' y antiguo indio *gálati* 'él echa afuera', *galitáh* 'desaparecido, abandonado', etc.<sup>72</sup>

La forma gallega actual *Beón* supondría una forma anterior \**Belón*, en coincidencia con el nombre túrdulo, ya que la forma *Belión* de Estrabón nos hubiera dado *Bellon* o *Beyon*, como *consello* 'consejo' y *xoio*, de *lolium* 'cizaña'.

<sup>70</sup> Véase *Ephem. Epigraph.*, Paris, VIII, p. 360 n. 15; nombre compuesto de *trebo* 'pueblo' y *runa* 'secreto'.

<sup>71</sup> Estrabón, op. cit., III, iii, 4, c. 153.

<sup>72</sup> Cfr. Pokorny, op. cit., s. v. *gwel-*, p. 471.

El hecho interesante es que este río considerado desde entonces o quizá de antes como río del olvido, frontera de una tierra de felicidad o de ultratumba, era el paso necesario para entrar en ella.

En la ceremonia de Lebadea de que hablamos anteriormente, el consultante tenía que beber, previamente a su descanso y absorción vertiginosa final, agua del Leteo, para poder entrar a departir con los muertos, pues con ello todo recuerdo anterior se borraba de su mente.

Así este río *multum fabulosus* de que habla Plinio: "quem... Limaeam uocant, obliuionis antiquis dictus, multumque fabulosus" borraba de la mente de quien lo atravesaba todos los recuerdos y afectos de la vida anterior y allí quedaba, como suciedera a los artabros y los túrdulos, pegado a aquella tierra *mágica*.

Así nos lo describe Silio:

Quique super Gravius lucentes uoluit arenas  
Infernae populis referens obliuia lethes

.....

("El Leteo que revuelve sus arenas brillantes entre los gravius trayendo el olvido a las gentes de la región infernal")<sup>73</sup> y en otro pasaje:

et Theron potator aquae subnomine Lethes  
quae fluit inmemori perstrigens gurgite ripas

.....

("y Terón el que bebe las aguas del río llamado Leteo, que corre apagando el rumor de sus riberas con su corriente desmemoriantente").<sup>74</sup>

En su climax final, la obsesionante leyenda, antes de pasar a la mirada del hombre actual, cobró alientos de epopeya; Floro nos la relata así en magnífica sencillez "Décimo Bruto dominó Celtas y Lusitanos y a todos los pueblos de Galicia, y el río del Olvido tan temido por sus soldados: pues después de recorrer vencedor todo el litoral del océano no quiso dar a sus enseñanzas la orden de dar la vuelta antes de ver el sol sumergirse en el mar y apagar su

<sup>73</sup> Silio Itálico, *Púnica* I, 235 s.

<sup>74</sup> Silio Itálico, *Púnica* XVI, 476. Cfr. Appiano, *Ibérica*, 72 y 74.

fuego en las aguas, no sin cierto horror y temor de sacrilegio".<sup>75</sup> Este texto se complementa y autoriza con la síntesis del epítome de Tito Livio: "Décimo Junio sometió la Lusitania con el asalto a treinta de sus ciudades llegando hasta el ocaso y el océano: y como los soldados no quisieron atravesar el río Oblivión (Olvido), arrebatándole la enseña al signífero lo atravesó él persuadiéndoles de esta manera a que lo cruzaran".<sup>76</sup> Es lástima que el relato extenso de tan heroica gesta escrito por Tito Livio no haya llegado hasta nosotros y que tengamos que contentarnos con la brevísima reseña del epítomo. Pero es fácil siguiendo estos dos textos reconstruir el relato seguido por el historiador. Era opinión de todos admitida que el río Leteo o del Olvido era la frontera del Campo Elíseo, bellísima y feliz morada de los muertos, que en tranquila y beatífica sociedad convivían con los primitivos habitantes de la región. A ningún viviente extraño le era permitido cruzarlo, so pena de caer bajo el embrujo de la tierra, que se le adhería, borrando de su recuerdo y de su afecto toda otra patria y hogar. No es, pues, extraño que al llegar a él las tropas de Décimo Bruto (el año 619 de Roma, o sea 137 a. C.), que tras sangrientos encuentros iban en persecución de lusitanos y brácaros, se negaron a cruzarlo. Plantados allí, ante la venerada tierra del Elíseo, ni ruegos ni amenazas, ni promesas ni castigos, ni siquiera el hálito enceguedor de la disciplina tan poderoso en su tradición militar, lograron que se sobrepusieran a aquel terror superior a la vida misma. Hasta que Bruto en persona, en un recurso desesperado, arrebatando el águila de manos del signífero, cruzó con ella el Limia y quizá un tanto a ciegas, fijó un poco más allá el borde de la limitación humana.

Que la hazaña era trascendental, lo prueba el hecho de que se diera a Bruto, no sólo los honores del triunfo, sino también un *cognomen* de gloria —el Galaico— que brilló a la par del Numantino, el Africano y aún quizá le sirvió de modelo.

Estos hechos curiosos, tan aparentemente consignados en la historia, nos hacen pensar en la extraña subconciencia que obra en

<sup>75</sup> Floro, I, XXXIII, 12: Decimus Brutus aliquanto latius Celticos Lusitanosque, et omnis Gallaeciae populos, formidatumque militibus flumen Oblivionis peregrateque uitor Oceani litore, non prius signa convertit, quam cadentem in mari, solem, obrutumque aquis ignem, non sine quodam sacrilegii motu et horrore deprehendit.

<sup>76</sup> Tito Livio, *Epítome LV*.



el epíteto de *meiga* aplicado a Galicia, y en si no existen misteriosas influencias de enorme y permanente poder hipnótico, como la que se da en ciertos tipos de belleza femenina o en ciertas composiciones musicales o literarias.

Y así terminó, perdida entre las brumas, esta poderosa y ubicua tradición respecto de la Península para trasladarse más al Norte: Irlanda, Britannia y Bretaña vigorizada y más rica que nunca pero sola ya y aislada en Occidente, atrincherada en el mundo inasible de las leyendas célticas. Brutus, el Galaico, había hecho desaparecer el último reducto del más incommovible de los misterios, entre risas y lágrimas de musas y sirenas.

CLEMENTE HERNANDO BALMORI





(ver 1.61), no simultánea y/o simultánea con un fonema o una secuencia de fonemas.

1.2. En el nivel fonológico una palabra no puede definirse adecuadamente sin recurrir al artificio de la forma de citación de unidades léxicas. Con esta condición una palabra fonémica es la emisión mínima que puede decirse aisladamente y ser descripta como una sílaba o una secuencia de sílabas con un solo acento primario (grupo acentual: ver 1.52), una unidad melódica<sup>5</sup> (ver 1.3) en relación fija con un acento (el tono más alto —medio— concurre con el acento primario), y una juntura terminal del tipo /≠/:

$\begin{array}{c} 2 \ 1 \ 1 \\ /líkido\neq/ \end{array}$ 
     
  $\begin{array}{c} 1 \ 2 \ 1 \\ /likído\neq/ \end{array}$ 
     
  $\begin{array}{c} \overset{-1}{} \ 2 \ 1 \\ /likidó\neq/ \end{array}$

1.3. Una UNIDAD MELÓDICA es la línea musical descripta por una secuencia de tonos, necesariamente asociada con una juntura interna o una juntura terminal, como en los ejemplos anteriores.

1.4. En el nivel morfológico la palabra se define como un solo morfema (base) o como una secuencia de morfemas (sólo uno es base) con un solo acento primario.

1.5. En el nivel sintáctico la palabra morfémica puede encontrarse aislada, es decir, puede constituir una oración (ver 1.10) por sí misma; o las palabras pueden formar secuencias. A este nivel la palabra se define por su distribución: en una secuencia es la entidad mínima permutable.<sup>6</sup>

1.51. En este caso las palabras no están necesariamente asociadas al acento primario ni a la misma unidad melódica que llevarían de acuerdo con 1.2; tampoco se asocian a una juntura, con excepción de la última palabra de la secuencia.

1.52. Del párrafo precedente se sigue que la unidad melódica —en el nivel sintáctico— tiene básicamente otra extensión que la de la palabra, y depende de la presencia de junturas: se extiende desde silencio o juntura (punto inicial) hasta (otra) juntura. Aquí debemos distinguir dos estructuras fonémicas: grupo acentual y grupo fónico. a) GRUPO ACENTUAL:<sup>7</sup> “la parte de discurso que

<sup>5</sup> Unidad melódica: seguimos cierta terminología tradicional en español, redefinida cuando es necesario.

<sup>6</sup> H, 61.

<sup>7</sup> Grupo acentual: adoptamos la nomenclatura de A. Alonso y P. Henríquez Ureña (*Gramática castellana*, Buenos Aires, 1938, vol. I,

tiene por base prosódica un solo acento espiratorio";<sup>8</sup> es decir, la sílaba o la secuencia de sílabas asociadas con un solo acento primario. El grupo acentual es solidario con una unidad melódica o con una parte de una unidad melódica. Pero ésta coincide siempre (es solidaria) con b) un GRUPO FÓNICO, sílaba o secuencia de sílabas con un acento primario o más de uno: "Las divisiones entre estos grupos o unidades no van siempre marcadas por verdaderas pausas. Con frecuencia el paso de una unidad a otra se manifiesta solamente por la depresión de la intensidad, por el retardamiento de la articulación y por el cambio más o menos brusco de la altura musical, sin que ocurra real y efectivamente interrupción de las vibraciones vocálicas".<sup>9</sup> Los fenómenos fonémicos que marcan los límites de los grupos fónicos son las junturas.<sup>10</sup> En consecuencia, el número de acentos primarios no caracteriza el grupo fónico en español, aunque el grupo acentual puede coincidir con el grupo fónico y, por lo tanto, con una unidad melódica.

1.6. La FIGURA TONAL consiste en una unidad melódica o más de una, con una sola juntura terminal (ver 1.61).

1.61. Las JUNTURAS SON INTERNAS O TERMINALES.<sup>11</sup> Los fenómenos pertinentes que permiten la distinción entre junturas internas y terminales son la pausa (o alargamiento de la cantidad) y el tono. a) Algunas junturas son seguidas de pausa. De acuerdo con los ejemplos de Navarro Tomás,<sup>12</sup> cada caso en que la pausa es "rara vez... inferior a un segundo" coincide con el fin de una figura tonal; mientras que otras pausas más breves —"de unas 50 centésimas de segundo" o "inferior[es] a 25 c.s."—, y una "cesura o depresión sin pausa perceptible"<sup>13</sup> marcan las junturas internas,

§ 153); según T. Navarro Tomás es grupo rítmico (*Manual de entonación española*, New York, 1944, p. 38).

<sup>8</sup> Navarro Tomás, *Entonación*, p. 38.

<sup>9</sup> Navarro Tomás, *Entonación*, pp. 40-41.

<sup>10</sup> Cfr. George L. Trager, "Some thoughts on juncture", *SIL*, XVI (1962), 11-22 (§ 2.3).

<sup>11</sup> La juntura abierta /+ / pertenece al nivel morfofonémico y no se tiene en cuenta aquí.

<sup>12</sup> *Pronunciación*, § 253.

<sup>13</sup> Cantidad media (en c.s.) de las vocales (condicionada por el contexto): a) vocales acentuadas (acento primario): de 8,6 a 17,2; b) vocales inacentuadas: de 5 a 11,4. Cantidad media de las consonantes: 5,5 a 12,6 (Navarro Tomás, *Pronunciación*, § 177-180).

es decir, los límites de los grupos fónicos comprendidos dentro de una figura tonal. En otros casos las mismas mediciones pueden hacerse sobre la cantidad silábica sin que se registre pausa, pero dando cuenta del campo que abarca la juntura. Las pausas o el alargamiento en cantidad son, pues, rasgos contrastantes y relativos. b) Del mismo modo las variaciones del tono en altura asociadas con la juntura son también contrastantes y relativas. Las observaciones de G. L. Trager y H. L. Smith, Jr., son aplicables al español:

An examination of the details of the terminal contours gives the following facts: the exact pitch involved depends on the allophone of the pitch phoneme preceding the contour as a starting point; any rise reaches a point well below the next higher pitch (if there is one), and the absolute height reached is a function of the starting point; any sustention maintains pitch at the starting point until terminal silence is reached; any fall quickly moves down to silence. In other words, these contours seem to behave as allophones of entities whose phonetic characteristic is movement, rather than any particular pitch.<sup>14</sup>

Del análisis precedente se sigue que existen tres tipos de juntura terminal: ascendente /||/, descendente /#/ y de suspensión //. Las junturas terminales contrastan con las internas por la extensión de los intervalos. Por ejemplo, de acuerdo con los datos de Navarro Tomás,<sup>15</sup> el tonema de cadencia (/#/) comprende alrededor de ocho semitonos (o más) por debajo del tono básico, en tanto el tonema de semicadencia (juntura interna descendente) alcanza sólo tres o cuatro semitonos; del mismo modo los tonemas ascendentes de anticadencia (cuatro o cinco semitonos sobre el tono básico) contrastan con la anticadencia final (hasta cinco tonos). Las junturas internas pueden ser, pues, ascendentes /↑/, descendentes /↓/ y de suspensión /→/.

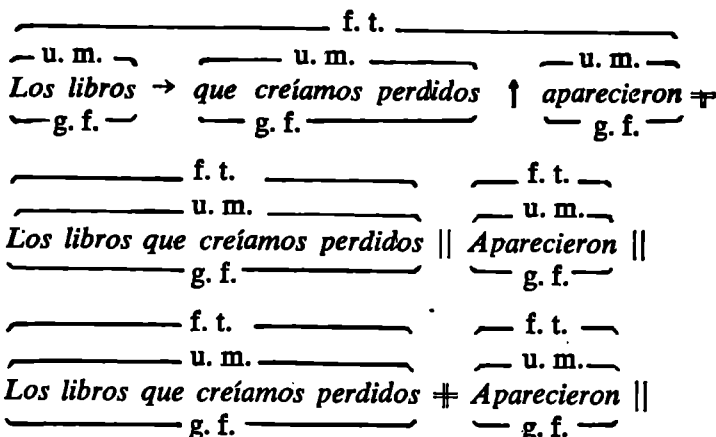
1.7. Los siguientes ejemplos muestran contrastes mínimos:

—————	f. t.	—————
—————	u. m.	—————
—————	g. f.	—————

*Los libros que creíamos perdidos* † *aparecieron* ‡<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *An outline of English structure, SIL:OP3, 1951, § 1.71.*

<sup>15</sup> *Entonación, pp. 69-71 y 142-3.*



No es el autor ≠

No ≠ Es el autor ≠

No ≠ Es el autor ||

No || Es el autor ≠

Cuidado → le decía ≠

Le decía ↑ cuidado |

1.8. La extensión de la unidad melódica depende de dos factores de distinto nivel, pero interdependientes: a) el número de sílabas de la secuencia con la cual se asocia (nivel fonológico); b) las funciones o los enlaces sintácticos dentro de la secuencia de palabras (ver 1.9).<sup>17</sup> En el primer ejemplo de 1.7, la primera unidad melódica corresponde a un grupo fónico de once sílabas; en el segundo, a causa de que los enlaces sintácticos son diferentes, la

<sup>16</sup> Los grupos acentuales no varían; en los cuatro primeros ejemplos son:

Los libros	que creíamos	perdidos	aparecieron.
g. a.	g. a.	g. a.	g. a.

Los textos llevan la siguiente puntuación ortográfica: *Los libros que creíamos perdidos* (,) *aparecieron*. *Los libros, que creíamos perdidos, aparecieron*. *¿Los libros que creíamos perdidos? ¿Aparecieron? Los libros que creíamos perdidos. ¿Aparecieron? No es el autor. No. Es el autor. No. ¿Es el autor? ¿No? Es el autor. Cuidado... —le decía. Le decía: —Cuidado...*

<sup>17</sup> Cfr. Navarro Tomás, *Entonación*, p. 46. Distinguimos entre función sintáctica y enlace sintáctico; para la primera, véase nota 20; en cuanto al enlace, no altera la función sintáctica, pero sí la semológica. Para el concepto de semología véase George L. Trager, "Taos IV: morphemics, syntax, semology in nouns and in pronominal reference", *IJAL*, XXXVII (1961), 211-222.

misma secuencia se divide en dos grupos fónicos: uno de tres sílabas y otro de ocho.

1.9. La secuencia de palabras (sintácticas) solidaria con una figura tonal forma una **CONSTRUCCIÓN SINTÁCTICA ORACIONAL**. Como se sigue de los párrafos precedentes, la construcción sintáctica oracional puede consistir en un grupo fónico o más de uno. De modo que cada grupo fónico es, en sí mismo, una construcción sintáctica.

1.91. Como corolario de 1.9, la construcción oracional es sintácticamente autónoma. Cualquier otra construcción es sintácticamente incluida (no autónoma).

1.10. Sobre la base del análisis anterior llegamos a las siguientes conclusiones:

a) En español una oración debe tener por lo menos: 1) una palabra (obligatoriamente con acento primario); 2) una figura tonal (por definición solidaria con una juntura terminal).

b) Una **ORACIÓN** es una clase cuyos componentes<sup>18</sup> son: 1) sintáctico, es decir, una palabra o construcción (oracionales), en solidaridad con 2) suprasintáctico (suprasegmental), es decir, una figura tonal.<sup>19</sup>

## 2. Construcciones sintácticas.

2.1. Para la caracterización de los diferentes tipos de construcciones (oracionales o no) debemos tener en cuenta: 1) el status fonémico: distribución acentual, junturas y esquemas tonales; 2) el orden de los constituyentes inmediatos (CIs) y la conexión sintáctica; 3) las funciones<sup>20</sup> entre los CIs<sup>21</sup> y las funciones contraídas por éstos con la construcción resultante.

<sup>18</sup> Clase: "object that is subjected to analysis". Componentes: "objects that are registered by a single analysis as uniformly dependent on the class and on each other" (H, 2 y 3).

<sup>19</sup> Cfr. Serge Karcevskij, "Sur la phonologie de la phrase", *TCLP*, IV (1931), 188-227.

<sup>20</sup> Función: "dependence that fulfills the condition for an analysis" (H, 8).

<sup>21</sup> Siempre en relación binaria, aunque —como en 2.2— los constituyentes puedan ser múltiples.





- vi.  $a:b::b:a$ .<sup>24</sup> Los CIs, como funtivos y como componentes de una clase, están en constelación.<sup>25</sup>
- vii.  $a:c::b:c$ . Los CIs contraen dependencias uniformes con la construcción y (en consecuencia) pertenecen a la misma categoría funtival de la construcción (lo que se demuestra porque una construcción coordinativa puede coordinarse:

María, Luisa y Elena. María y Luisa o Elena.) . Los

constituyentes que cumplen esta condición son los núcleos.

b) SUBORDINACIÓN. (*Muy bien. Buenos días. Hace frío.*)

- i. El núcleo (vii.) lleva acento primario.
- ii. La presencia de juntura interna no modifica las restantes características (no es sintácticamente funcional; pero marca a b como incidental por su enlace con a, rasgo pertinente en el nivel semológico).
- iii. El orden de los CIs no afecta las proporciones v. y vi.
- iv. Puede haber: concordancia, rección, concordancia reccional, referencia externa o adyacencia,<sup>26</sup> en las cuales a es el término primario en la concordancia y la adyacencia, y el término regente; b es el término secundario y el regido.
- v.  $a:b \neq b:a$ .
- vi.  $ab:c::a:c$  (que excluye la posibilidad de que, al mismo tiempo,  $ab:c::b:c$ ).
- vii. Por contraer la función, a es determinado por b;<sup>27</sup> en consecuencia, a es el núcleo. Como miembros de una clase

<sup>24</sup> Símbolos: a, b, CIs; c, construcción (cfr. S. Karcevskij, op. cit.).

<sup>25</sup> Constelación: "function between two variables". Variable: "functive whose presence is not a necessary condition for the presence of the functive to which it has function" (H, 16 y 13).

<sup>26</sup> Adyacencia: compatibilidad sin conexión sintáctica.

<sup>27</sup> Determinación: "function between a constant and a variable". Constante: "functive whose presence is a necessary condition for the presence of the functive to which it has function", H. 15 y 12). La variable determina a la constante.

sujeta a análisis, entre los CIs puede haber determinación o constelación (cfr. iv.).

- c) APOSICIÓN. (*El autor, Cervantes, ... Este novelista, el autor, ...*)
- i. Cada constituyente lleva (por lo menos) un acento primario.
  - ii. Hay juntura interna entre ambos CIs y después del segundo: éste forma un grupo fónico y su unidad melódica es de altura inferior a la del primer constituyente. Esta señal determina que el primer constituyente sea el núcleo de la construcción.
  - iii. a:b::b:a, con sustitución mutua; luego a:c::b:c.<sup>28</sup>
  - iv. Esta construcción se distingue de a) porque no admite conectivo copulativo (ni manifestación  $\emptyset$  del primer constituyente), pero permite conexión por concordancia, aunque sin dirección fija.

### 2.3. CONSTRUCCIONES EXOCÉNTRICAS.

Los CIs son categorías funcionales interdependientes: si a, entonces b = si b, entonces a; no hay, pñés, núcleo. Como miembros de una clase sujeta a análisis pueden contraer determinación o estar en constelación.

- a) SUBORDINANTE-TERMINAL.<sup>29</sup> (*Por aquí. En casa. Aunque llueva. Como tú.*)

<sup>28</sup> Es decir, a y b pertenecen a la misma "focus class" (Rulon S. Wells, "Immediate constituents", *Lan*, XXIII (1947), 81-117, § 11), o "substitution class" (Zellig S. Harris, "From morpheme to utterance", *Lan*, XXII (1946), 161-183, § 3.0), o categoría (sintáctica).

<sup>29</sup> Los subordinantes son de dos tipos: 1) los que rigen verbo finito, o INCLUYENTES (*aunque, si, que, etc.*), y 2) los que no rigen verbo; estos últimos son PREPOSICIONES si rigen el caso terminal de los pronombres personales (*a, contra, por, etc.*) y NEXOS COMPARATIVOS si no rigen caso terminal (*como, [más, menos] que, etc.*). Las formas del pronombre español son: a) VARIABLES y b) INVARIABLES; las variables comprenden los casos NOMINATIVO, no regido o extensional (*yo, tú, etc.*), OBJETIVO, regido por verbo (*me, te, lo, le, etc.*) y TERMINAL, regido por preposición (*mí, ti, sí*); las formas invariables distinguen los casos PREDICATIVO (*lo*) y CUASI-REFLEJO UNIPERSONAL (*se*). Véase Ana María Barrenechea, "Las clases de palabras en español, como clases funcionales", *RPh*, XVII (1963), 301-309.

- i. El subordinante lleva acento débil; el terminal tiene (por lo menos) un acento primario.
  - ii. Entre los CIs no puede haber juntura interna.
  - iii. El orden de los CIs es fijo (como consecuencia de i. y ii.).
  - iv. El subordinante puede regir el caso del terminal. El terminal de cualquier subordinante puede manifestar régimen verbal (como regente).<sup>30</sup>
- b) SUJETO-PREDICADO. (*El niño lee. ¿Tú gastando dinero? Interesante el libro. Aquí, la mesa. ¿Miedo yo? ¿Amenazas a mí? Quien mal anda mal acaba. Es bueno que lo sepas.*)
- i. Cada uno de los CIs lleva (por lo menos) un acento primario.
  - ii. Puede haber juntura interna entre los CIs.
  - iii. El orden de los CIs no es fijo, y uno (el sujeto) puede estar situado dentro del otro.
  - iv. Puede haber concordancia (en persona y número; o en género y número; o en número), concordancia reccional (género), referencia externa (persona; número; género) o adyacencia: el sujeto es el término primario (ver 4.1). El sujeto manifiesta persona (en caso no regido).<sup>31</sup> El predicado manifiesta rección verbal realizada o virtual.<sup>32</sup>
- c) PARALELA. (*Adelante con tus explicaciones. A otro perro con ese hueso. Siempre adelante.*)
- i. Cada uno de los CIs tiene (por lo menos) un acento primario.
  - ii. Entre los CIs puede haber juntura interna.

<sup>30</sup> Si el terminal es construcción endocéntrica nos referimos al núcleo (*de sí mismo*); manifiesta régimen verbal cuando es verbo o verboide (cfr. A. M. Barrenechea, op. cit.).

<sup>31</sup> A veces sólo lo muestra la conmutación (ver nota 34): *¿Vino tu amigo? ¿Vino él?*; otras veces, la catálisis (ver nota 37): *Llegó ayer. Él llegó ayer.*

<sup>32</sup> Realización: "A class is said to be *realized* if it can be taken as the object of a particular analysis" (H, 34). Virtualidad: "A class is said to be *virtual* if it cannot be taken as the object of a particular analysis" (H, 35). La rección a veces sólo se muestra por conmutación o catálisis (ver notas 34 y 37).

- iii. El orden de los CIs no es fijo.
- iv. No hay conexión sintáctica entre a y b. Ninguno de los CIs manifiesta obligatoriamente persona en caso no regido. Ninguno de los CIs manifiesta rección verbal (ni realizada ni virtual); luego ninguno puede ser interpretado como sujeto.

De los caracteres de a) y b) se sigue que ambos subtipos forman paradigmas sintácticos; sus funtivos son, pues, categorías sintácticas.<sup>33</sup>

#### 2.4. ADJUNCIÓN. (*Corre, Juan. Corran, niños. Él —yo nunca lo hubiera creído— ganó.*)

No es construcción endocéntrica ni exocéntrica.

- i. El adjunto forma (por lo menos) un grupo fónico y en el caso del paréntesis su unidad melódica es de altura inferior a la del constituyente primario.
- ii. Los CIs (primario; y secundario o adjunto) admiten — cuando el adjunto es vocativo— concordancia en número.
- iii. El adjunto puede ser cualquier construcción endocéntrica o exocéntrica, o adjunción.
- iv. Los CIs no aparecen en un orden determinado, y el adjunto puede intercalarse en el constituyente primario (pero no a la inversa).

3. Una construcción exocéntrica constituye una oración bimembre cuando cumple las condiciones de los subtipos b) o c). La construcción considerada en 2.4 constituye una oración adjuntiva.

#### 3.1. Inventario de los componentes sintácticos oracionales:

A. Una palabra. (*Gracias. Llueve. ¿Hoy?*)

B. Construcción endocéntrica (N(úcleo) = palabra que puede ser funtivo en la categoría P (C.1); o construcción endocéntrica; o construcción exocéntrica).

B.1. Construcción endocéntrica subordinativa. (*Muchas gracias. Llueve aquí. Estos tres niños. Muy de mañana.*)

B.2 Construcción endocéntrica coordinativa. (*Ayer y hoy. Hay viento y hace frío.*)

<sup>33</sup> Cfr. A. M. Barrenechea, op. cit.

- C. Construcción exocéntrica. C.1. S(ujeto)-P(redicado)  
 C.2. s(ubordinante)-T(erminal)  
 C.3. a / b (paralela)

C. 1	S	Palabra (que puede ser funtivo en P y T, pero no en s)
		Constr. end. (N = palabra S; o constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables <sup>34</sup> por palabra S)
	P	Constr. ex. C. 1 (conmutables por palabra S)
		Constr. ex. C. 2 con incluyente (conmutable por palabra S) <sup>35</sup>
C. 2	s	Palabra (no siempre puede ser funtivo en S; siempre lo es en alguna subclase de T; nunca en s)
		Constr. end. (N = palabra P; o constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables por palabra S)
	T	Constr. ex.
		Palabra (que no puede ser funtivo en S, P o T)
C. 3	a (b)	Constr. end. o constr. ex. C. 2 (conmutables por palabra s)
		Palabra (no siempre puede ser funtivo en S o en P; nunca en s)
	b (a)	Constr. end. (N = palabra T; constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables por palabra T; constr. ex. C. 1, conmutable por palabra T)
		Constr. ex.
		Palabra o constr. end. (que no siempre puede ser funtivo en S, siempre lo es en P y T, pero nunca en s)
		Constr. ex. C. 2
		Id.

<sup>34</sup> Denominamos **CONMUTACIÓN** al procedimiento descrito por Harris, op. cit., § 3.0: "we take a form A in an environment C—D and then substitute another form B in the place of A. If, after such substitution, we still have an expression which occurs, we say that A and B are members of the same substitution class, or that both A and B fill the position C—D, or the like".

<sup>35</sup> Ciertas construcciones del sujeto corresponden a los casos inventariados en 3.1; todas ellas son construcciones endocéntricas subordinativas:

4. De acuerdo con todos los inventarios posibles y las correspondientes reducciones, los CIs de la oración bimembre S-P pueden definirse por los siguientes rasgos, mutuamente exclusivos:

- a) **SUJETO:** El constituyente que puede manifestar persona en caso no regido (extensional) y/o que domina la concordancia (persona, número, género), la concordancia reccional (género) o la referencia externa (persona, número, género).

I. Núcleo + subordinado	{	1) <i>adverbio</i> + <i>N</i> transportado dirige la (conmutable concordancia por otra clase con el predi- funcional) cado	}	<i>Ni yo lo haría.</i> <i>Sólo yo lo haría.</i> <i>Aproximadamente</i> <i>cincuenta vinieron.</i>
		2) <i>subordinante</i> + <i>N</i> transportado (ha desaparecido la relación exocéntrica y el aparente terminal —no regido— domina la concordancia) cfr. III. 2,b)		<i>Hasta yo lo sé.</i> <i>Aun yo lo sé.</i> <i>Como cincuenta vinieron.</i> <i>Cerca de cincuenta se</i> [fueron. <i>Cerca de la mitad está</i> [hecha.

II. Núcleos coordi- nados o un <i>N</i> plural + subordinado	{	<i>subordinante</i> trans- portado + <i>N</i> (no hay relación exocéntrica y el aparente terminal —no regido— domi- na la concordancia)	}	<i>Lo haremos entre</i> <i>tú y yo. Lo haremos</i> <i>entre nosotros.</i>
--	---	--	---	---

III. <i>N</i> = forma invariable de referen- cia externa	{	1) <i>N</i> autónomo	}	<i>Vinieron más. Ocurrió más</i> <i>(de lo dicho). Más de uno</i> <i>lo haría. Más de la mitad</i> <i>se fue(ron). Más de cin-</i> <i>cuenta vinieron. Menos (de</i> <i>uno) no se admite. Menos</i> <i>(de diez) no se admiten.</i>					
		2) con subor- dinado obliga- torio		<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 4em; vertical-align: middle;">{</td> <td>a) <i>N</i> = pala- bra</td> <td style="font-size: 4em; vertical-align: middle;">}</td> <td><i>¡Qué de gente</i> [vino! <i>¡Qué de males</i> [acechan!</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 4em; vertical-align: middle;">{</td> <td>b) <i>N</i> = constr. exoc.</td> <td style="font-size: 4em; vertical-align: middle;">}</td> <td><i>La de azul no fue.</i> <i>Las de azul no</i> [fueron. <i>Dudan los sin fe.</i></td> </tr> </table>	{	a) <i>N</i> = pala- bra	}	<i>¡Qué de gente</i> [vino! <i>¡Qué de males</i> [acechan!	{
{	a) <i>N</i> = pala- bra	}	<i>¡Qué de gente</i> [vino! <i>¡Qué de males</i> [acechan!						
{	b) <i>N</i> = constr. exoc.	}	<i>La de azul no fue.</i> <i>Las de azul no</i> [fueron. <i>Dudan los sin fe.</i>						

- C. Construcción exocéntrica. C.1. S(ujeto)-P(redicado)  
 C.2. s(ubordinante)-T(erminal)  
 C.3. a / b (paralela)

C. 1	S	Palabra (que puede ser funtivo en P y T, pero no en s)
		Constr. end. (N = palabra S; o constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables <sup>34</sup> por palabra S)
	P	Constr. ex. C. 1 (conmutables por palabra S)
		Constr. ex. C. 2 con incluyente (conmutable por palabra S) <sup>35</sup>
C. 2	s	Palabra (no siempre puede ser funtivo en S; siempre lo es en alguna subclase de T; nunca en s)
		Constr. end. (N = palabra P; o constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables por palabra S)
	T	Constr. ex.
		Palabra (que no puede ser funtivo en S, P o T)
C. 3	a (b)	Constr. end. o constr. ex. C. 2 (conmutables por palabra s)
		Palabra (no siempre puede ser funtivo en S o en P; nunca en s)
	b (a)	Constr. end. (N = palabra T; constr. end., o constr. ex. C. 2, ambas conmutables por palabra T; constr. ex. C. 1, conmutable por palabra T)
		Constr. ex.
		Palabra o constr. end. (que no siempre puede ser funtivo en S, siempre lo es en P y T, pero nunca en s)
		Constr. ex. C. 2
		Id.

<sup>34</sup> Denominamos **CONMUTACIÓN** al procedimiento descrito por Harris, op. cit., § 3.0: "we take a form A in an environment C—D and then substitute another form B in the place of A. If, after such substitution, we still have an expression which occurs, we say that A and B are members of the same substitution class, or that both A and B fill the position C—D, or the like".

<sup>35</sup> Ciertas construcciones del sujeto corresponden a los casos inventariados en 3.1; todas ellas son construcciones endocéntricas subordinativas:



4. De acuerdo con todos los inventarios posibles y las correspondientes reducciones, los CIs de la oración bimembre S-P pueden definirse por los siguientes rasgos, mutuamente exclusivos:

- a) **SUJETO**: El constituyente que puede manifestar persona en caso no regido (extensional) y/o que domina la concordancia (persona, número, género), la concordancia reccional (género) o la referencia externa (persona, número, género).

I. Núcleo + subordinado	{	1) <i>adverbio</i> + N	{	<i>Ni yo lo haría. Sólo yo lo haría. Aproximadamente cincuenta vinieron.</i>
		transportado (conmutable por otra clase funcional) dirige la concordancia con el predicado		
		2) <i>subordinante</i> + N	{	<i>Hasta yo lo sé. Aun yo lo sé. Como cincuenta vinieron. Cerca de cincuenta se [fueron. Cerca de la mitad está [hecha.</i>
		transportado (ha desaparecido la relación exocéntrica y el aparente terminal —no regido— domina la concordancia) cfr. III. 2,b)		

II. Núcleos coordinados o un N plural + subordinado	{	<i>subordinante transportado + N (no hay relación exocéntrica y el aparente terminal —no regido— domina la concordancia)</i>	{	<i>Lo haremos entre tú y yo. Lo haremos entre nosotros.</i>
---	---	--	---	---

III. N = forma invariable de referencia externa	{	1) N autónomo	{	<i>Vinieron más. Ocurrió más (de lo dicho). Más de uno lo haría. Más de la mitad se fue(ron). Más de cincuenta vinieron. Menos (de uno) no se admite. Menos (de diez) no se admiten.</i>
		2) con subordinado obligatorio		
		a) N = palabra	{	<i>¡Qué de gente [vino! ¡Qué de males [acechan!</i>
		b) N = constr. exoc.		
				<i>La de azul no fue. Las de azul no [fueron. Dudan los sin fe.</i>

- b) **PREDICADO:** El constituyente que puede manifestar (dentro del miembro) rección verbal realizada o virtual.

#### 4.1. Tipos de predicado: <sup>36</sup>

- 1) **VERBAL.** Verbo: a) término secundario para la concordancia en persona, número; b) regente:

intransitividad<sub>1</sub>: rige *lo*

intransitividad<sub>2</sub>: rige *le(s)*, [*se*]

transitividad: rige *lo(s)*, *la(s)*, *le(s)*.

(*¿Es bueno? Lo es. ¿Pertenece a los niños? Les pertenece. Le compré un libro. Se lo compré.*)

- 2) **VERBOIDAL.** Verboide: a) término secundario para la referencia externa —infinitivo y gerundio—; y la concordancia o la concordancia reccional —participio—; b) término regente en las mismas condiciones que el verbo.

(*¡Decírnoslo tú! ¡Diciéndolo tú! Él, felicitado por todos.*)

- 3) **NOMINAL.** a) Término secundario para la concordancia en número, género; la concordancia reccional en género; o la referencia externa en género, número; b) régimen: intrans.<sub>1</sub> catalizable. <sup>37</sup>

(*Ella, maestra. Interesante la película. El anillo, de plata.*)

- 4) **CIRCUNSTANCIAL.** a) Sin conexión sintáctica; b) régimen: intrans.<sub>1</sub> catalizable, sin manifestación positiva. <sup>38</sup>

(*Ahora, natación. En verano, natación.*)

<sup>36</sup> Caracterizados por a) las relaciones con el sujeto, y b) el régimen del predicado.

<sup>37</sup> "...the analysis consists of a registration of functions. When this point of view is adopted, the possibility must be foreseen that the registration of certain functions may, by virtue of the solidarity between function and functive, oblige us to interpolate certain functives which could no other way be accesible to knowledge. This interpolation we call *catalysis*" (H, pp. 93-4); "...if it is an entity of content, has the expression zero and, if it is an entity of expression, has the content zero" (H, p. 96). En el caso examinado no catalizamos un elemento en particular (verbo), sino sólo su intransitividad.

<sup>38</sup> Contrasta con el régimen *lo* en un predicado nominal-circunstancial (*Allá, solitaria, la casa*). Cfr. la caracterización del circunstancial dentro del sistema de modificadores verbales en el artículo citado de A. M. Barrenechea.

- 5) OBJETO. a) Sin conexión sintáctica; b) régimen: transitividad catalizable.

(¿Suerte yo? ¿Bromas a mí?)

OFELIA KOVACCI

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"



GIL VICENTE Y DIEGO SANCHEZ DE BADAJOZ.  
A PROPOSITO DEL *AUTO DA SEBILA CASANDRA*  
Y DE LA *FARSA DEL JUEGO DE CAÑAS*

Entre las referencias críticas sugeridas por la rica obra de Gil Vicente se ha señalado su posible influencia en el extremeño Diego Sánchez de Badajoz. Por lo general no se ha pasado del terreno de las afirmaciones vagas, con dos excepciones, sobre una de las cuales queremos volver aquí: la del *Auto da sebila Casandra* sobre la *Farsa del juego de cañas*.<sup>1</sup>

Pese a la cercanía de Badajoz a la raya de Portugal los mundos en que se movían ambos autores eran tan dispares como lo eran su cultura, su espíritu, su arte dramático, su humorismo. El teatro de Gil Vicente, si bien alcanzó en su país gran popularidad,<sup>2</sup> por su carácter mismo, áulico y profano, y carente de didactismo en lo religioso, se alejaba espiritualmente de Diego Sánchez, en cuya obra no encontramos huellas de la riqueza de tipos y motivos, de la fina nota lírica que conserva su integridad sin dejar de mezclarse a la acción misma, de la variedad de situaciones o de la sátira propia del espectáculo destinado a un círculo restringido. El teatro de Diego Sánchez de Badajoz estaba destinado a los feligreses de la parroquia y aunque fuera ésta la catedral de Badajoz o la iglesia parroquial de Talavera, eran en conjunto gentes de escasa cultura, habitantes de ciudad pequeña, y así las preocupaciones, el estilo, las situaciones y personajes que en ellos podrían hallar eco eran

<sup>1</sup> Otra, a la que nos referiremos al pasar (cfr. infra, p. 122), ha sido señalada por Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, 1928, pp. 59 ss.

<sup>2</sup> A. F. G. Bell, *Gil Vicente*, Hispanic Notes and Monographs, Oxford, 1921, p. 27. asegura que sus obras no sólo se representaron en la corte sino también en residencias particulares y que las impresas sueltas se leían ávidamente.

muy distintos de los que entretenían al público que asistía a las representaciones vicentinas. Por lo demás, pese a la cercanía geográfica, hay que plantearse las posibilidades de relaciones concretas entre ambos autores, ya a través de conocimiento directo de las obras, ya por contactos personales.

No se sabe con certeza cuáles obras de Gil Vicente se editaron sueltas antes de la *Côpilaçam* de 1562.<sup>3</sup> A la existencia de ediciones de algunas obras se alude explícitamente en el privilegio de la edición de 1562;<sup>4</sup> la *Barca do inferno* se publicó en vida del autor y una adaptación o versión libre en castellano apareció en Burgos en 1539; subsisten también ediciones sueltas de la *Farsa de Inês Pereyra*, *Breue Sumario da historia de Deos*, *Tragicomedia de dom Duardos*, *Farsa de Lusitania*, etc.; de algunas, aunque sólo se conservan impresiones sueltas posteriores a la *Côpilaçam*, se piensa que continúan una tradición anterior. El primer índice expurgatorio portugués de 1551 censura un conjunto de siete "autos modernos en romance vulgar", de los que cinco son seguramente de Gil Vicente:<sup>5</sup> *Dom Duardos*, *Farsa de Lusitania*, *Clérigo da Beira*, *Auto dos físicos*, *Jubileu de amores* (este último perdido, y que quizás también se editó). En total, con seguridad, unas diez obras impresas en un conjunto de casi medio centenar.

En cuanto a los contactos personales nada se puede afirmar, pero no es improbable que, sobre todo a través de gentes de iglesia, Diego Sánchez supiera en forma esquemática de ciertas represen-

<sup>3</sup> Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Notas vicentinas*, Edição da Revista "Occidente", Lisboa, 1949, Nota I, "Gil Vicente em Bruxelas", pp. 18 ss.; Anselmo Braamcamp Freire, *Gil Vicente trovador mestre da balança*, Edição da Revista "Occidente", Lisboa, 1944, pp. 379 ss.; I. S. Révah, "Édition critique de l'Auto de Inês Pereira", Introduction, *BHTP*, III (1952), 196-205, esp. 197-199.

<sup>4</sup> "...fazer empriimir hũ liuro e cãioneiro de todas as obras de Gil Vicente seu pay, assi as que atee ora andarão empremidas po lo meudo, como outras que o ainda nam foram..." (Para el texto de las obras de Gil Vicente seguimos la reproducción facsimilar de la *Côpilaçam* de 1562, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928; hemos tenido en cuenta las observaciones y correcciones de Stephen Reckert, "El verdadero texto de la *Côpilaçam* vicentina de 1562", *HDA*, III [1963], 53-68.)

<sup>5</sup> Cfr. Carolina M. de Vasconcelos, op. cit., y *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, 1922, Introducción, pp. 86 ss.

taciones de éxito en la corte portuguesa <sup>6</sup> y que ello lo alentara en su afán teatral, en el empleo de ciertos personajes o motivos que se encuentran en los dos, aunque con tratamiento intrínseco diferente, y que por otra parte se hallan también en otros autores y géneros de la época.

Schack cree verosímil que Gil Vicente se representara en España, pero "no hay datos auténticos que confirmen este aserto", si bien teniendo en cuenta que muchas de sus obras se escribieron en español "hay razones para sospechar que penetraron también en el país en cuya lengua estaban escritas". <sup>7</sup> Más que estas afirmaciones vagas y generales interesa la observación que hace algo después al agregar que "se puede sostener como probable que las composiciones dramáticas portuguesas se representaron en España, al menos en las provincias limítrofes en que se entendía más fácilmente la lengua portuguesa", y agrega la innegable influencia literaria que el "vate lusitano" ejerció en los poetas dramáticos del país vecino, lo que se desprende "de la semejanza de su índole y de su forma con la de los dramas españoles posteriores, especialmente los castellanos, muy parecidos a los portugueses de Gil Vi-

<sup>6</sup> Gil Vicente fue el poeta dramático de corte de los reyes don Manuel y don Juan III (cfr. A. Braamcamp Freire, op. cit., caps. iii y iv), y teniendo en cuenta el prestigio de Portugal, sus reyes y su corte en aquellos comienzos del siglo XVI y el que sus obras se representaban ante embajadores y altos prelados, no es imposible que su fama llegase a Badajoz que era sede obispal. López Prudencio, aunque rechaza varias relaciones propuestas de Sánchez de Badajoz con prelados importantes por considerarlas sin fundamento, se detiene en una que supone más probable, con un Rodrigo, mencionado en la interpolación de la *Farsa de David*, precisamente por un portugués: desde 1525 "estaba en posición preeminente en la corte portuguesa un Rodrigo español y extremeño" de apellido Sánchez, tío del Brocense, que había pasado a Portugal en el séquito de Da. Elvira, la hermana de Carlos V casada con don Juan III, junto a la cual se desempeñó como capellán y limosnero; pero agrega que los datos son tan vagos que no se pueden hacer conjeturas "sobre tan escasos y débiles fundamentos", y termina diciendo que todo esto resulta "una fantasía más que una conjetura" (José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz: estudio crítico, biográfico y bibliográfico*. Madrid, 1915, pp. 27, 48, 53 ss.).

<sup>7</sup> Adolfo Federico Schack, *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, trad. de Eduardo de Mier, 5 vols., Madrid, 1885, vol. I, p. 283 s.

cente...” En realidad, tanto Schack como Ticknor<sup>8</sup> suponen esa influencia partiendo de la premisa de que en la misma época España no podía ofrecer un tipo de teatro de esa riqueza y variedad, pero ninguno de los dos ha pensado sus afirmaciones teniendo en cuenta a Diego Sánchez, a quien no conocían, representante de una modalidad teatral desaparecida casi totalmente, pero sin duda abundantísima entonces: la producción teatral de gentes de iglesia, de alcance puramente local.

Muy significativas son, en cambio, las afirmaciones de W. Creizenach<sup>9</sup> que, partiendo de los mismos fundamentos que Schack y Ticknor para suponer la influencia de Gil Vicente en España y refiriéndose expresamente a Sánchez de Badajoz concluye afirmando que “a pesar de que su manera muestra una evidente semejanza con la de Gil Vicente” no parece que sea imprescindible suponer “préstamo directo”.<sup>10</sup> Tratamiento aparte merecerían las afirmaciones de Joseph A. Meredith que encuentra influencia vicentina en tres motivos del pastor de Diego Sánchez: 1) despertar del sueño; 2) asombro, admiración en ciertos lugares y circunstancias; 3) lamentación de que no haya algún “letrado” capaz de explicarle lo que oye o ve. Por una parte estos motivos aparecen en obras muy tempranas y probablemente de muy poca difusión de Gil Vicente, y por otra los mismos motivos se dan ya más o menos elaborados en Encina, Fernández y Torres Naharro, y su exposición detallada nos llevaría muy lejos del marco del presente trabajo. Sólo quiero señalar que Meredith, a priori, se inclina a considerar a Gil Vicente como la gran influencia sufrida por el teatro peninsular en el siglo XVI: cfr. por ejemplo su desilusión (p. 84), al no encontrar ninguna influencia del prólogo del *Auto da Mofina Mendes* en

<sup>8</sup> Georges Ticknor, *Historia de la literatura española*. Trad. cast., adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos. Ed. y Prólogo de José A. Oría, Buenos Aires, 1948, vol. I, cap. xiv, pp. 277-294.

<sup>9</sup> Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 4 vols., Halle, 1893-1904, vol. III, p. 120. Insiste sobre todo Creizenach en que por la cercanía entre Badajoz y los límites de Portugal, Sánchez debió de tener “alguna noticia de la obra del famoso poeta del país vecino”.

<sup>10</sup> “Ubrigens zeigt seine Manier eine unleugbar Ähnlichkeit mit derjenigen des Gil Vicente und da Sánchez so nahe an der portugiesischen Grenze lebte, konnte er um so leichter von den Werken des berühmten Dichters aus dem Nachbarlande etwas erfahren, jedoch ist mir bei Sánchez nichts aufgefallen was uns nötigte, eine direkte Entlehnung anzunehmen.”



los introitos de la *Recopilación* "as might be expected" o al tener que admitir que "Vicente was not the first to use the term Introito on the Peninsula".<sup>11</sup> De pasada se han señalado otras influencias<sup>12</sup> entre las que se destaca por más concretamente planteada la de J. López Prudencio, seguido por Bruce W. Wardropper y, en parte, por J. P. Wickersham Crawford,<sup>13</sup> acerca de las dos obras motivo de este ensayo.

Tanto López Prudencio como Wardropper empiezan afirmando enfáticamente la relación de dependencia, que luego se ven obligados a retacear, señalando sobre todo diferencias, aunque en la formulación de Wardropper ello resulta más sucinto y menos dubitativo. En cuanto a Crawford, califica las dos obras como "prophet's play", lo que es indudable (como luego veremos), y sólo menciona semejanzas en cuanto al lirismo, coincidiendo en la apreciación de éste con los otros dos críticos: "the *Farsa*... delights us with a lyrical spirit which resembles Gil Vicente..." Dice Wardropper: "la farsa parece ser una *refundición*, *bastante alejada de su original*, del *Auto*... Las similitudes entre las dos obras se ven más bien en el tema y en el lirismo que en la técnica dramática". Para López Prudencio hay "puntos de contacto... harto numerosos para

<sup>11</sup> Respecto a las dificultades y problemas que ofrece en el teatro del siglo XVI el planteo de las influencias, cfr. Joseph E. Gillet, "Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century", *EAB*, II (1930), 437-460. Para un planteo correcto de relaciones entre obras casi contemporáneas véase el trabajo de I. S. Révah, "Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente", *NRFH*, VII (1935), 417-425.

<sup>12</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (Ed. Nacional de las Obras Completas), CSIC, 1944, vol. III, pp. 347-395, relaciona la *Victoria Christi* de Bartolomé Palau con *Breue sumario da historia de Deos*, y señala la indudable y siempre repetida de la *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno*, de Burgos. 1539, que más que imitación los portugueses consideran traducción más o menos libre de las *Barcas*, y agrega que con el triunfo de Lope, Gil Vicente "fue tan olvidado como todos los demás precursores". Para otras influencias más o menos discernibles de Gil Vicente con el teatro posterior, cfr. Aubrey F. G. Bell, *Estudios vicentinos*, Lisboa, 1940, pp. 35 ss. y 110, donde se agrega a los autores ya mencionados por otros críticos (Lope, Calderón, Cervantes), Lope de Rueda "que podemos estar seguros... conoció sus autos".

<sup>13</sup> J. López Prudencio, op. cit., p. 196 ss.; Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Madrid, 1953, cap. xv, 198 ss.; J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937, p. 42.

que se pueda explicar la semejanza por la mera y casual coincidencia, si bien es justo confesar que esta relación evidente está aún a grande y decorosa distancia del plagio”, y luego, al referirse (p. 198), a la relación del desfile de profetas con el sermón de San Agustín (v. infra), agrega que la semejanza fundamental basta a explicarse “por la comunidad de origen, sin acudir a la influencia de un autor sobre otro”. Precisa luego que la influencia “no aparece tan problemática” (obsérvese la forma dubitativa y negativa de enunciar la relación, comparada con la afirmación rotunda inicial) en “la tesisura del lirismo” que si bien es más rico en Gil Vicente representa una *tendencia* que no le es extraña en absoluto” a Diego Sánchez, si bien en ninguna obra su utilización es “tan explícita, tan gallarda e intensamente sentida como en esta fantástica pieza, donde utiliza casi todos los elementos dramáticos manejados por Gil Vicente”. Pero luego, vuelve López Prudencio a desarrollar en torno al lirismo un razonamiento paralelo al anterior, de negación o retaceo, y nos dice que utiliza lo lírico “a su manera”, “de modo propio y original, muy diferente del adoptado por el portugués” y que si no fuera por el uso poco frecuente en él de la “poesía del pueblo, quizá pudiera negarse rotundamente la directa influencia del *Auto* sobre la *Farsa*, ya que todas las circunstancias comunes a ambas obras, lejos de ser exclusivas y originales del poeta portugués estaban de antemano—en el acervo común de la tradición dramático-litúrgica o en la inspiración del pueblo, fuentes asequibles igualmente a ambos poetas”. Estas palabras traducen más fielmente el pensamiento vacilante de López Prudencio —péndulo que oscila entre imitación y originalidad— que la rotunda afirmación inicial, y se ajustan más a la realidad, como lo pondrá de manifiesto el siguiente cotejo. Estudiaremos sucesivamente: I) El contenido dramático, la estructura, los personajes; II) El lirismo; III) Puntos de coincidencia.

#### I. CONTENIDO DRAMÁTICO, ESTRUCTURA, PERSONAJES

Ambas obras fueron escritas para la Navidad. El *Auto* de Gil Vicente lo deja establecido en la rúbrica,<sup>14</sup> y luego, el drama de la profetisa equivocada y las profecías cumplidas, todo converge

<sup>14</sup> “A obra seguinte foy representada a a dita Senhora (se refiere a la reina Leonor, para quien también se compuso el *Auto dos quatro tempos* que precede a éste en la *Cópilagam* de 1562) no mosteyro dē Xobregas, nas matinas do Natal”.

en el nacimiento de Cristo, redención de la humanidad, nacido de la Virgen humilde, no de la soberbia Casandra. En la obra de Diego Sánchez es el pastor quien hace explícito el carácter de la *Farsa* con una fórmula muy propia de ese tipo de teatro y del personaje: "¿Sabéis a qué soy venido? / A dezir que es Dios nacido / ques Naudad, a mi ver / . . ." <sup>15</sup>

El *Auto da sebila Casandra* pertenece a la producción temprana de Gil Vicente, muy probablemente al año 1513, <sup>16</sup> de tal modo que no habría inconveniente cronológico en cuanto a que Sánchez de Badajoz hubiera podido conocerla. Pero desde siglos atrás existían dos ceremonias litúrgicas dramatizadas, una de la sibila sola, otra de sibila y profetas, y así, pues, el utilizar dichos personajes en una representación navideña no es una creación que nace en Gil Vicente y deriva a Diego Sánchez, sino que en ambos se evidencia la continuidad de una tradición litúrgica de la que se aparta mucho menos el extremeño que el portugués. En tanto que Gil Vicente se atiene a una sola de las ceremonias tradicionales, la de sibilas y profetas, Diego Sánchez se sirve además de la otra ceremonia, en la que sólo actuaba la sibila como personaje diferenciado. De esta ceremonia, que se ofrecía precisamente en los Maitines de Nochebuena, se han conservado testimonios y noticias correspondientes a las catedrales de Toledo, <sup>17</sup> León y Palma de Mallorca (en esta última en tradición ininterrumpida desde el siglo xiv a nuestros días) <sup>18</sup> y a distintos lugares del reino de Valencia y Cataluña, en-

<sup>15</sup> El anunciar a qué viene, y sobre todo con una pregunta o una forma que presupone la ignorancia del auditorio es característica del pastor del introito, ya en el monólogo inicial de Gil Cestero en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina, en el que se tipifican formas esbozadas en la llamada *Segunda égloga* de 1492.

<sup>16</sup> Cfr. el art. de I. S. Révah, "L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente", *HR*, XXVII (1959), *Joseph E. Gillet Memorial Volume*, Parte II, 167-193, esp. 190-192, en que se fija dicha fecha y se discuten distintas opiniones. A pesar de que se solía fijar el *Auto* hacia 1503 ya Bell en sus *Estudios vicentinos*, p. 61, señaló como fecha 1513.

<sup>17</sup> Joseph E. Gillet, "The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the early Spanish Drama", *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York, 1940, pp. 264-280, esp. 272-276; Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Toronto, 1958, pp. 39-50, 64-66, 68.

<sup>18</sup> Paul Aebischer, "Un ultime écho de la *Procession des Prophètes: Le 'cant de la sibila'* de la nuit de Noël a Majorque", *Mélanges d'histoire du Théâtre du Moyen-Âge et à la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 216-270.

tre ellos Gerona y Lérida (en donde se conservan los testimonios más antiguos, que se remontan al siglo XIII).<sup>19</sup> A dichos testimonios cabe agregar ahora el ofrecido por la *Farsa del juego de cañas*, que permite afirmar indudablemente la existencia de una ceremonia semejante en la diócesis de Badajoz, donde se habría representado con seguridad hasta la infancia o juventud de Diego Sánchez, que la revitalizó al incorporar a su *Farsa* algunos de sus rasgos característicos. El coro que acompañaba a la sibila entonaba el *Judicii signum*, la parte del sermón pseudo-augustiniano, *Contra Juadeaos, Paganos et Arianos Sermo de symbolo* del siglo V o VI, el cual, a su vez, llegó a constituir una verdadera ceremonia litúrgica en muchas iglesias francesas y dio origen al drama litúrgico del *Ordo prophetarum* o *Procesión de los profetas*,<sup>20</sup> representación que a su vez dejó huellas tanto en el *Auto* como en la *Farsa*.

De la ceremonia de la sibila sola hasta ahora no se han encontrado ejemplos fuera de España y ha sido considerada, o como desprendimiento del sermón mismo, o como evolución tardía del drama litúrgico. Paul Aebischer señala que ya en Gerona en el siglo XIV, en Valencia más tarde, la sibila tenía papel más importante que los otros profetas y se inclina a considerar la representación de la sibila de la noche de Navidad no como desarrollo independiente del sermón, sino como desprendimiento del drama litúrgico ya constituido.<sup>21</sup> Richard Donovan, siguiendo la opinión de Solange Corbin, considera que tales argumentos no son convincentes, puesto que el ejemplo más antiguo de la *Procesión de los pro-*

<sup>19</sup> P. Aebischer, art. cit., 263 ss.; Richard Donovan, op. cit., pp. 165-168, "A brief history of the dramatic monologue of the sibyl", llega a la conclusión de que no sólo existió esa ceremonia en las ciudades de las que nos ha llegado noticia, sino que debía practicarse también en muchos otros lugares de la península. Para Cataluña, ya en 1880 Milá y Fontanals se había referido a "El canto de la sibila en lengua de oc" (*Ro*, IX [1880], 360).

<sup>20</sup> Acerca de este drama litúrgico originado no como los otros en un tropo o antífona, sino en un sermón, cfr. Karl Young, *The Drama of the medieval church*, 2 vols., Oxford, 1951 (reimpresión de la 1ª ed. de 1933), vol. II, cap. XXI, pp. 125 ss., esp. pp. 125-138; Hardin Craig, *English religious drama of the middle ages*, Oxford, 1955, pp. 58-61; Richard Donovan, op. cit., pp. 17-18, 155-156. No me ha sido posible consultar la obra fundamental de Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*, Paris, 1878.

<sup>21</sup> art. cit., 268.

*fetas* sólo se remonta a alrededor del 1100 en tanto que la música del *Judicii signum* empieza a aparecer en el siglo IX o X.<sup>22</sup> La influencia se habría ejercido más bien en sentido contrario y en muchas iglesias españolas los versos del *Judicii signum* eran cantados por clérigos sin el menor intento de personificación dramática, o sea que faltaba uno de los elementos del drama, y la idea de “representar” a la sibila al decir los versos, aunque los profetas no aparecieran, sí debió derivar del *Ordo prophetarum*.

Del *Ordo prophetarum* como drama litúrgico, en cambio, no quedaron huellas en España (los testimonios estudiados, no muy abundantes,<sup>23</sup> corresponden a Francia), pero precisamente las obras que estamos analizando vienen a corroborar la opinión de Richard Donovan (op. cit., p. 156) que piensa que el *Ordo prophetarum* debió de ser mucho más popular de lo que los textos hasta ahora conocidos nos llevarían a sospechar: y, en efecto, sólo una “procesión de profetas” en la liturgia navideña española explica la presencia de sibilas y profetas en las obras de Gil Vicente y Diego Sánchez.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> op. cit., p. 166.

<sup>23</sup> Karl Young, op. cit., p. 125, habla de “a small body of pieces”.

<sup>24</sup> Como motivo de diálogo didáctico lo desarrolló Lucas Fernández, *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor. Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, 1867, pp. 201 ss. Los pastores Llorente y Pascual completan la explicación de Juan, también pastor pero más entendido, capaz de aclararles los misterios del nacimiento:

Estaba profetizado  
por el profeta Mequías;  
deste dijo Zacarías...

.....

Aqueste Dios perñotó  
Abrahan en trinidad,  
trinidad en unidá,  
cuando tres ángeles vio  
y uno solo adoró.  
Isác, en ser obediente,  
lo figuró claramente.

.....

PASCUAL. — Este es el que Malaquías  
sol de justicia llamó.

Gil Vicente se aparta de la tradición litúrgica por la introducción de la sibila Casandra, que orgullosamente se cree llamada a ser la madre del Redentor y cuyas características la oponen a la humildad de María. Junto a ella, sus "tías", otras tres sibilas —Eru-tea, Peresica, Cineria— y los profetas: Salomón, como pretendiente desdeñado por Casandra, Isaías, Moisés y Abraham. Las fuentes, estructura y originalidad de este encantador auto vicentino han sido estudiados con gran erudición en los últimos años,<sup>25</sup> y esos análisis nos muestran una pieza de contextura muy distinta de la

LLORENTE. — Sí, y también lo profetó  
Daniel y Sofonías,  
Osé, Baruc, Jeremías.  
.....

JUAN. — El rey David, Ezequiel,  
dijeron mil maravillas  
que ya yo no sé decillas.  
.....

Luego pasan de las profecías relativas al nacimiento de Cristo a las profecías relativas a la Virgen y se nombran diversas prefiguraciones: la verga de José, el vellón de Gedeón, la vara de Aarón,

...y otros lo profetizaron.

JUAN. — Salomón no se dormió:  
con sus dulces cantilenas  
tan hurtas y tanto buenas  
claramente la mostró.  
Esta es la que alabó-  
dándole muchos loores;  
ésta quita los dolores  
qu'el primer hombre nos dio  
cuando contra Dios pecó.

LLORENTE. — Esto es lo que vio Moisés  
cuando la zarza encendida  
ardía sin ser ardida.

<sup>25</sup> I. S. Révah, art. cit.; Leo Spitzer, "La unidad artística del *Auto da sibila Casandra* de Gil Vicente", *HR*, XXVII (1959), *Joseph E. Gillet Memorial Volume*, Parte I, 56-77, repr. posteriormente en *Sobre antigua poesía española*, Universidad de Buenos Aires, 1962, pp. 107-128, y muy especialmente, por referirse también a la *Farsa* de Diego Sánchez, María Rosa Lida de Malkiel, "Para la génesis del *Auto de la sibila Casandra*", *Fil*, V (1959), *Homenaje a Amado Alonso*, 47-63; de menos relación con nuestro tema, Thomas R. Hart, Jr., "Gil Vicente's *Auto de la sibila Casandra*", *HR*, XXVI (1958), 35-51.

*Farsa del juego de cañas*, y a la obra de arte resultante, ya muy alejada de aquellas primitivas fuentes de inspiración.<sup>26</sup>

Diego Sánchez tampoco cultiva el teatro litúrgico propiamente dicho, pero se halla cerca de éste en su factura y elementos constitutivos (pensemos en la inevitabilidad de ciertos textos latinos mezclados al romance de la *Farsa*), es más espectacular y menos dramático en el manejo de sus personajes, que no son seres humanos en conflicto sino “figuras” de una representación del ciclo de la Navidad, valores didácticos y doctrinales.<sup>27</sup>

Mientras Gil Vicente presenta dos series de personajes paralelos, cuatro sibilas y cuatro profetas, uno de cada grupo en primer plano: de las sibilas, Casandra, que de no mediar su don pseudo-profético debiera casarse con Salomón, profeta de primer plano, Diego Sánchez se atiene a una sola sibila, la sibila del Juicio, la descendiente directa de la tradición litúrgica, como lo patentizan las precisiones que se dan acerca de ella.

En la ceremonia de la sibila que se cumplía en Toledo y que a fines del siglo XVIII Felipe Fernández Vallejo calificaba de “antiquísima y venerable”,<sup>28</sup> un Seise<sup>29</sup> “vestido a la oriental” repre-

<sup>26</sup> Cfr. I. S. Révah, art. cit., esp. 173-175, en las que resume las opiniones de la crítica acerca de los elementos que concurrieron a dar al *Auto* su peculiar fisonomía. Por su parte, María Rosa Lida de Malkiel ha puesto de manifiesto en el artículo citado, los caminos que condujeron a la familiaridad del hombre medieval con las sibilas: Lactancio, San Agustín, San Isidoro, y las numerosas expresiones de su popularidad se hallan en la plástica y la literatura de la Edad Media. A esto hay que agregar también tradiciones folklóricas, con algunas de las cuales presenta especial relación la figura de Casandra, la profetisa equivocada en su creencia de que un Dios encarnaría en ella, pero cree la autora que la fuente directa de inspiración, en este aspecto, es el *Gucrino Meschino* de Andrea de Tieri dei Magnabotti da Barberino, compilador de libros de caballerías de origen francés, del que se imprimió en 1512 una traducción española que gozó de gran popularidad y que también debió de leer Gil Vicente por ser “del género a que debía ser no poco aficionado el autor de las tragicomedias de *Amadis* y *Dom Duardos*”. L. Spitzer señaló también la misma fuente en el art. cit., Post-Scriptum, 2.

<sup>27</sup> Cfr. M. R. Lida de Malkiel, art. cit., 62.

<sup>28</sup> Apud J. E. Gillet, art. cit., 272 ss.; R. Donovan, op. cit., pp. 44 ss.

<sup>29</sup> Otros textos aducidos por R. Donovan, op. cit., p. 45, definen a la sibila como un “cleriçon”: “...y sale el dicho cleriçon vestido de Sybilla acompañada de otros dos cleriçones vestidos de ángeles”.

sentaba a la sibila "Erophila o de Eritrea", a la que acompañaban cuatro niños de coro, dos con guirnaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano, haciendo papeles de ángeles, otros dos con hachas encendidas; terminados los maitines la sibila cantaba unas coplas que recordaban a los allí reunidos el juicio final. Luego, los que tenían las espadas las esgrimían<sup>30</sup> y cantaban a uno "Juicio fuerte / será dado / cruel y de muerte". Continuaban así alternadamente estrofas en las que la sibila recordaba que en el juicio final se convocaría a los muertos con trompetas para que se levantasen de su tumba y fueran juzgados, y por último, pedía la intercesión de la Virgen ante su hijo "porque todos nos salvemos".<sup>31</sup>

La rúbrica en prosa con que se inicia la *Farsa* dice: "...una sibila en figura de ángel que a su tiempo se asentará en vna silla que a de estar *puesta en parte alta* de manera que *sojuzgue* a todos y que todos la vean, delante de la cual estará *vn blandón o hacha ardiendo* pendiente de vn hilo de hierro con su *hoja de lata encima...*"<sup>32</sup> (El subrayado es nuestro.) Estas precisiones, en conjunto, corresponden a la presentación de la sibila toledana: posición elevada en una tarima para ser vista de todos, hacha ardiendo, actitud de estar juzgando. En aquella descripción se presentaba la Sibila acompañada de dos niños de coro vestidos de ángeles y

<sup>30</sup> Una descripción de la ceremonia en la catedral de Toledo, anterior a la mencionada de Felipe Fernández Vallejo, de Juan Chávez de Arcayos (cfr. J. E. Gillet, art. cit., 278 s.) reproducida por R. Donovan (pp. 44 y 181), explica: "...con dos espadas desnudas en las manos y quando se acaba cada verso de los *infrascriptos* tocan los Ángeles las espadas y responden los cantores dentro del choro... el verso *Juicio fuerte...*"; "Acabado esto [el canto de la sibila] los Niños, que están con las espadas altas, dan con ellas tres golpes una con otra, y la capilla de Música canta en el coro lo siguiente: *Juicio fuerte...*".

<sup>31</sup> Felipe Fernández Vallejo, opuesto por principio a las representaciones y festejos, se pronuncia, sin embargo, en favor de éste por su carácter admonitorio y severo y por no haberse desvirtuado y deformado en su modo y carácter, aunque en el curso de los siglos el texto latino "*Judicii signum...*", del que todavía quedaban entonces vestigios en una tarjeta prendida del hombro izquierdo de la sibila, "que los lleva como por adorno escritos", tuvo que ser traducido para su comprensión (art. cit., 274 s.).

<sup>32</sup> *Recopilación en metro*, Sevilla, 1554. Repr. fasc. de la Real Academia Española, Madrid, 1929, fol. 139v. Agregamos la acentuación y puntuación modernas y resolvemos las abreviaturas.



con espadas y aquí es ella misma la vestida de ese modo; otros niños llevaban en Toledo hachas encendidas y aquí hay también hacha encendida, pero como han desaparecido los acólitos que allí acompañaban a la Sibila, el hacha está ahora pendiente de un hilo, "...de arte que parezca que se tiene en el ayre...". Luego, la rúbrica indica que "...todas las figuras an de estar y representar en parte ascondida donde nadie les pueda ver saluo la sibila que a de dar razón de lo que hizieren", lo cual apunta en cambio al *Ordo Prophetarum*, lo mismo que la actuación de la sibila en la *Farsa*. Tanto en el *Ordo* de la catedral de Laon como en el de Rouen,<sup>33</sup> existen los *appellatores* o *vocatores* que van llamando a cada uno de los profetas a recitar su profecía, y lo hacen en forma que todavía se pueden percibir en la *Farsa*. Compárese:

APPELLATORES. — Huc accede, Hieremias;  
dic de Christo prophetias.<sup>34</sup>

con:

SIBILA. — Diga el padre Adán (fol. cxljr, 2ª col.).

Y aun sin haber similitud total de procedimiento la estructura en que se desenvuelve la exposición de los profetas en la *Farsa* está mucho más relacionada con los textos del *Ordo* que conocemos que no con la acción dramática del auto vicentino. En el *Ordo* los *Appellatores* convocan en la forma señalada a los distintos profetas, éstos dan su testimonio muy escuetamente,<sup>35</sup> luego un coro total<sup>36</sup> y un dúo<sup>37</sup> repiten las mismas palabras después de cada profecía; en la *Farsa* el coro repite siempre el mismo estribillo, continuando el último verso dicho por el profeta, igual en todas las profecías:

<sup>33</sup> Textos en K. Young, op. cit., vol. II, pp. 145 ss.

<sup>34</sup> *Ordo Prophetarum* de la catedral de Laon, en K. Young, op. cit., vol. II, pp. 145 ss.

<sup>35</sup> Loc. cit. **HIEREMIAS**: Sic est, / hic est / Deus noster.

<sup>36</sup> Loc. cit., *Ordo* de la catedral de Laon, *omnis chorus*. En la indicación de la *Farsa*, la intervención del coro se indica con la palabra "todos".

<sup>37</sup> *Ibidem*. *Omnis chorus, appellatores, Hieremias, duo, item chorus* es el orden de la ceremonia. Este "duo", individualizado dentro del coro podría ser el origen de la presencia del pastor y la serrana de la *Farsa*, ya que en todas las otras obras de Diego Sánchez ese tipo de papel destacado e intermediario está a cargo de un solo pastor.

PROFETA. — .....

si esperanza he vera.

Todos. — Queyn espera non despera

si esperanza he vera.

La *Farsa*, como teatro litúrgico, y salvo el diálogo del pastor y la serrana, se desarrolla cantada.<sup>38</sup> Los profetas, pues, cantan, no recitan, sus partes. En el *Ordo Prophetarum* la sibila era uno de los profetas; aquí, por un cruce con la ceremonia de la sibila de Navidad, ésta ha adquirido un papel destacado y separado de los profetas y en cierto modo, como hemos visto, ha sustituido a los *Appellatores*. Es ésta una de las muchas transformaciones que ha sufrido el primitivo drama litúrgico, ya por contaminación con otras ceremonias, ya por enriquecimiento con materiales no litúrgicos. En el caso de Gil Vicente, los materiales incorporados en la creación individual tenían un carácter más profano; los añadidos por Diego Sánchez apuntan ya en la rúbrica inicial su carácter alegórico: *Farsa en que se representa vn juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios*... Con todo, se conservan sugestivas resonancias de los elementos originarios, por ejemplo, en las palabras de la sibila, que no recuerda a los humanos el castigo del día del juicio pero habla de los vicios, y también en las palabras del pastor, interlocutor de la sibila en la *Farsa*, hay una admonición a los que olvidan el juicio final: “llos que dormís que acordéis...”, “merecía ser quemado / sueño de tanto pecado / que no ay hombre que recuerde...”. La intervención de la Virgen, en la ceremonia toledana y en la *Farsa* de Diego Sánchez, conseguirá para el hombre la misericordia divina aunque al llegar a la “sentencia postrera” Dios tendrá todo en sus manos:

Y también por lla oración  
de lla virgen sin manzilla  
no juega Dios la malilla  
a nuestro basto bastón.  
(fol. exl<sup>r</sup>, 2<sup>o</sup> col.)

A la Virgen supliquemos  
que antes de aqueste litijo  
interceda con su hijo...  
(apud. Gillet, art. cit., p. 274).

<sup>38</sup> Después de este análisis resulta verdaderamente anacrónica e inapropiada la repetida calificación de la *Farsa del juego de cañas* como “la más antigua zarzuela en castellano”: Crawford, op. cit., p. 42; S. Griswold Morley, “Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega”, *HMP*, I, 501 ss., esp. 508-509. El concepto de ópera o zarzuela, aplicado al primitivo teatro es frecuente: cfr. José Subirá, *La música en la casa de Alba*, Madrid, 1927, cap. I, p. 13; R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos del siglo XVI*.

Al dar los conceptos de condenación y salvación con la metáfora del juego usada en las estrofas anteriores,

Este maço justiciero  
es lla sentencia derecha  
que avemos de hallar hecha  
en aquel trance postrero...

resulta que “el maço justiciero” es también el hacha que luego se enciende y provoca el temor del pastor. En resumen, la advertencia del juicio final se ha vuelto advertencia de la muerte en pecado.

Todavía otros rasgos evocan la conocida ceremonia catedralicia en que intervenía la sibila. En la *Farsa*, la Sibila entra ya iniciada ésta y “con gran sosiego y gravedad se va sentar en su silla”. En la descripción de F. Fernández Vallejo, también ante los fieles reunidos en la iglesia “sale de la sacristía un seise... representando a la Sibila Erophila o de Eritrea”. Terminado el juego de cañas también la Sibila de la *Farsa* se retira (fol. cxliv<sup>r</sup>, 2<sup>a</sup> col.): “Aquí se ua el pastor y la pastora y la sibila y en el entretanto para fenecer la obra...” lo que corresponde al final de la ceremonia toledana: “Concluido todo esto bajan todos del tablado y dando vna vuelta por dentro del Coro se van”. El “sosiego” y la “gravedad” con que ha de presentarse la Sibila corresponden al tono que, según Vallejo, tenía la ceremonia en Toledo: “...que es preciso mueva el ánimo de los oyentes una voz delgada, y lamentable, que *con pausa y gravedad* predice el día tremendo del juicio” (El subrayado es nuestro). El entronque de la *Farsa* con ceremonias litúrgicas está atestiguado también por el modo como el pastor (fol. cxl<sup>r</sup>, 1<sup>a</sup> col.) comenta esa entrada de la Sibila:

¡O, qué dama singular!  
¿Veis, veis que se quier sentar?  
.....  
que deue ser la sibila  
que algo mos quiere cantar.

Para el pastor se trata de una figura conocida, en sí y por su expresión por medio del canto, pero no se refiere al contenido de ese canto como a cosa conocida, sino en forma vaga “algo”, que luego se sabrá qué es. Descubrimos así la técnica de Diego Sánchez: en el marco tradicional —tablado elevado, sibila, hacha flamígera, ceremonia pausada y grave, desfile de profetas— introducirá lo nuevo: el juego alegórico de vicios y virtudes engarzado en

la posibilidad de salvación que para el género humano significó la venida de Cristo, señalada teatralmente con la técnica del desfile de quienes profetizaron su nacimiento, o sea, utilizando los medios del *Ordo prophetarum*, cuyas formas de teatro litúrgico se traslucen tanto o más claramente que la tradición sibilina.

La serie de profetas introducida por Diego Sánchez está dentro del canon correspondiente con variantes: precedidos por San Juan Bautista desfilan sucesivamente Adán, Noé, Abraham, David, Isaías, Jeremías;<sup>39</sup> San Juan Bautista se expresa en latín y repite sus versos tres veces a lo largo de la exposición de los profetas, o sea, que no forma serie con éstas, sino que más bien es un solista cuya voz se destaca del coro.<sup>40</sup>

Los profetas y el coro están siempre invisibles, como si el autor hubiera querido mantenerse lo más lejos posible de la interpretación de su obra como espectáculo, y de la consideración de los que

<sup>39</sup> Hardin Craig, op. cit., p. 67, menciona los profetas comunes a varios *Ordo* franceses, ingleses y alemanes: Isaías, Jeremías, Daniel, Moisés, David, Habakuk, Simeón, Zacarías, Isabel, San Juan Bautista, Nabucodonosor, Virgilio y la Sibila. En algunos ciclos ingleses se desarrolló un *Ordo Representationis Adae*, con una obra sobre Adán, otra sobre Caín y Abel y una tercera de los profetas. También el *Mystère d'Adam* francés, de fines del siglo XII, la primera obra de teatro religioso en lengua vernácula (salvo las indicaciones escénicas que se conservan en latín), tiene esas mismas tres partes (cfr. tb. Grace Frank, *The medieval French drama*, Oxford, 1954, pp. 76 ss., esp. p. 81), de modo que no resulta extemporáneo el que la *Farsa* inicie la serie de los profetas con Adán, si bien como hace notar Grace Frank, en ninguno de los dramas de profetas conocidos se nombra a Adán, salvo en el *Mystère d'Adam* francés, en el que cada profeta termina su profecía prediciendo que Cristo librará de su sufrimiento a Adán y salvará a los hijos de Eva. Un razonamiento semejante justifica en la *Farsa* el que Adán encabece la lista de los profetas, puesto que es la redención el motivo básico común al canto de todos. Creo que además se han cruzado dos motivos: el de las profecías que anunciaron el advenimiento de Cristo y el de la prefiguración, o sea, los personajes del Antiguo Testamento considerados "figura" de Cristo. Respecto de Abraham, cfr. infra p. 150.

<sup>40</sup> El latín de San Juan junto al romance de los otros profetas indica que el autor quiso conferirle primacía y una jerarquización independiente; desde el punto de vista estético y estilístico Diego Sánchez inscribe con ello a su obra en esa tradición medieval en la que, desde los siglos XII y XIII las mezclas de ese tipo en textos líricos constituye un procedimiento artístico de variados matices: cfr. Paul Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, París, 1963, cap. ii.

lo escuchaban como asistentes a una representación; y en consonancia con ello una de las rúbricas en prosa antes de iniciarse la procesión de los profetas dice: "Aquí cantará vno de los que están ascondidos en el coro sin que lo vea *el pueblo* . . ."; se piensa en una ceremonia no en una representación. En cambio, sin forzar el carácter marcadamente religioso y doctrinal de la obra, a la vista del público cantan y bailan el pastor y la serrana, personajes profanos, siguiendo una práctica antigua y muy extendida (aunque combatida),<sup>41</sup> que responde al sentido que la música y la danza tenían para el hombre del medioevo y el Renacimiento, que las consideraba como privilegio de origen divino graciosamente concedido a los hombres.

En cuanto a estructura formal básica, el *Auto* y la *Farsa* siguen la división bipartita de las primeras obras de Encina, entre las que la *Primera Égloga de Navidad* es una introducción de tipo alegórico y mundano de la llamada *Segunda Égloga*, que en realidad constituye la parte de contenido religioso del todo formado por ambas.<sup>42</sup> Esta bipartición se da también en su primera obra profana, la *Égloga en requesta de unos amores*, seguida en este aspecto, aunque de modo menos esquemático y con perfecta adecuación de contenido y forma, por la *Comedia* de Bras Gil, Beringuella y Miguel Turra, de Lucas Fernández (cfr. infra, p. 137). En el *Auto*, la primera parte se centra en Casandra, su falso profetismo de raíz legendaria que da a Gil Vicente ocasión para desarrollar el drama psicológico, oponiéndole al mismo tiempo las profecías verdaderas, y la segunda, mucho más breve, es la adora-

<sup>41</sup> Francis George Very, *The Spanish Corpus Christi Procession*, Valencia, 1962, dedica un importante capítulo a diversos aspectos del tema, sobre todo en relación con el Corpus (pp. 83-109), y a su bibliografía (p. 155 ss.). Para Badajoz en particular, sabemos por un testimonio aducido por López Prudencio (op. cit., p. 41) que en los libros de la Cofradía del Santísimo Sacramento, con fecha de 1564, se incluyen partidas con las que se gratificó a media docena de niños que bailaron delante del Santísimo Sacramento. Y conjetura López Prudencio que ese baile iría acompañado de canto "según se desprende de algunas cuentas de aquel tiempo que he visto en la Catedral" (p. 42).

<sup>42</sup> Cfr. el sugerente artículo de Bruce W. Wardropper, "Metamorphosis in the theater of Juan del Encina", *SPH*, LIX (1962), 41-51 y Joseph A. Meredith, op. cit., p. 10. También como prólogo retórico con determinado sentido e intención interpreta J. Richard Andrews, *Juan de la Encina*, UCPMPA, 1959, cap. vii, esp. p. 101 ss.

ción propiamente dicha.<sup>43</sup> En Diego Sánchez, por el contrario, la primera parte es la que continúa la tradición litúrgica de sibilas y profetas y la segunda aporta el elemento nuevo en el teatro, pero de larga tradición en la literatura didáctico-alegórica: la lucha de vicios y virtudes.

## II. EL LIRISMO

El parentesco entre el lirismo del *Auto de la sibila Casandra* y la *Farsa del juego de cañas* señalado por López Prudencio, Crawford y Wardropper se basa sobre todo en apreciaciones subjetivas. Nosotros, contando con la paciencia del lector para seguirnos a través de análisis concretos, exploraremos la naturaleza de los elementos líricos en sí y el uso de ambos autores para ver si ello supone indubitablemente la influencia postulada.

El primitivo teatro religioso peninsular se caracteriza porque las obras terminan en villancico y copla adecuados al contenido de la obra, siguiendo la tradición del teatro litúrgico en el que los dramas solían culminar en un canto eclesiástico de acuerdo con la ocasión celebrada. Ya la *Representación del Naçimiento de Nuestro Señor*. . . de Gómez Manrique termina con una "Canción para callar al niño", nana a lo divino sobre "Callad, fijo mio chiquito",<sup>44</sup> en el que el verso octosílabo que aparece como encabezamiento sería el estribillo que se cantaba al final de las cinco cuartetas, cuyo último verso es consonante de "chiquito". Tenemos aquí un tipo de estrofa zejelesca simple, posiblemente a cargo de un solista, y el coro entonaría el estribillo.<sup>45</sup> La tradición del villancico final

<sup>43</sup> Las dos partes quedan patentemente separadas con la indicación "Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do Nascimento...": que al mismo tiempo ensancha materialmente la escena con el agregado de una "mansión": cfr. William Shoemaker, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Cuadernos del Instituto del Teatro, 2, Barcelona, 1957, p. 126.

<sup>44</sup> Ed. R. Foulché Delbosc, *Cancionero Castellano del siglo xv*, NBAE, vol. 22, Madrid, 1915, p. 56.

<sup>45</sup> Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Rev. de Occidente, 1958, p. 135, piensa que ese verso de encabezamiento de la composición sólo servía como "indicación para recordar la melodía a la monja que había de cantar el *contrafactum*" y agrega que "resultaría más práctico señalarlo con el verso inicial que reproducir las notas". Para un estribillo seme-

glosado la siguen Encina,<sup>46</sup> Lucas Fernández y sus continuadores, pero ya en algunas de sus obras, otra composición lírica marca una partición o transición dentro del breve auto o farsa. En la segunda *Égloga en requesta de unos amores*<sup>47</sup> las dos parejas que llegan sucesivamente de la aldea, al verse reunidas en el palacio lo festejan cantando y bailando antes de decidir, en una segunda parte, que no volverán más a su antigua vida rústica. En la *Comedia* de Bras-Gil y Beringuella, de Lucas Fernández (ed. cit., pp. 3-37), los dos enamorados cantan y bailan después de haberse puesto de acuerdo en sus amores y en la decisión de casarse, pero esa expresión de su alegría se ve interrumpida por la llegada del enojado abuelo de Beringuella, que aunque luego se avendrá al casamiento, marca su entrada en escena con disputa y enojo. Luego, la nota definitiva de regocijo se da también con el canto y baile finales. Aunque la gran mayoría de esas composiciones cantadas y bailadas son de villancico y glosa cultos, los hay también de tipo popular, a veces "a lo divino". En la mencionada *Comedia* de Bras-Gil... el primer villancico es de carácter culto: "En esta montaña / de gran hermosura / tomemos holgura", y el final remeda la fraseología rústica: "Gran plazer es el gasajo / digo, digo, digo, ha / juro a diez muy bien nos va". La *Farsa o cuasi comedia* (ibidem, pp. 51-82) tiene dos villancicos finales, uno de tipo cortesano, otro de corte y léxico más popular: "Pastorcico lastimado / descordoja tus dolores. / ¡Ay, Dios, que muero de amores!". Lucas Fernández se está alejando de las inadecuadas formas de la lírica cortesana, adaptando formas rústicas y sayaguesas y aun a veces remedando estructuras de la poesía popular, como el uso de

jante repetido al final de cada estrofa en una composición de Navidad de Fr. Ambrosio Montesino, cfr. Dámaso Alonso, "Poesía de Navidad. De fray Ambrosio Montesino a Lope de Vega", en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, 1958, p. 141.

<sup>46</sup> En Encina carecen de villancico final la primera *Égloga de Navidad* (1492), cfr. supra, nota 41; la llamada *Égloga de las grandes lluvias* (quizá porque los pastores después de haber enumerado con detalle los presentes que llevarán al Niño, sólo hablan de iniciar la marcha hacia el pesebre y es en ésta donde por lo general se canta); la *Representación del amor*, en la que se habla de un cantarillo de amores, pero éste no figura en el texto, y la *Égloga de tres pastores* que se cierra con el epitafio del pastor que se suicidó por amor.

<sup>47</sup> *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, 1496, repr. facs. Real Academia Española, Madrid, 1928, fol. cxliiij, 2<sup>o</sup> col.

la forma exclamativa "Ay, Dios, que...", y por una vez, fuera del teatro, glosó un estribillo popular: <sup>48</sup> ya por entonces se empezaba a insinuar el prestigio de que luego gozarían esos estribillos <sup>49</sup> que, justamente, en las obras de Gil Vicente irrumpirán con riqueza cualitativa y abundancia insospechable en épocas anteriores. <sup>50</sup> Esa amplia utilización de elementos líricos, sobre todo de tipo tradicional (lugar común en la crítica vicentina), <sup>51</sup> se encuadra en una concepción dramática que pronto alejó a Vicente del tipo del auto secularizado de Encina y sus seguidores. <sup>52</sup> A ese distancia-

<sup>48</sup> La ed. de la *Farsas y églogas* de 1514 incluye un diálogo para cantar sobre un villancico de tipo tradicional de gran arraigo, difusión y variantes en el siglo XVI: "Quien te hizo Juan pastor / sin gasajo y sin plazer / que alegre solías ser", que figura a nombre de Garci Sánchez de Badajoz en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, nº 360 (Madrid, 1892, repr. por editorial Schapire, Buenos Aires, 1945), quien señala su popularidad y los autores que lo emplearon.

<sup>49</sup> R. Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, Col. Austral nº 28, Buenos Aires, 1938, pp. 197 ss., esp. 256-263; Margit Frenk Alatorre, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *ALM*, II (1962), 27-54.

<sup>50</sup> En las poesías líricas de Juan Fernández de Heredia, también de la primera mitad del siglo XVI, se da esa utilización, aunque no hay ni la variedad de estribillos tradicionales ni la depurada finura de elección de Gil Vicente. Cfr. Dámaso Alonso, "Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular", op. cit., pp. 165-177.

<sup>51</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. cit., vol. III, cap. xxvii, p. 348: "Gil Vicente vivió en comunión íntima con la tradición de su raza y acertó a sacar de ella un nuevo y rico venero de poesía"; pp. 352, 354, 356, 367, etc.; Aubrey F. G. Bell, *Estudios vicentinos*, Lisboa, 1940, pp. 122, 136, 153; E. Cotarelo, "Introducción" a la *Colección de entremeses...*, NBAE, vol. XVII, p. clxxviii; M. F. Alatorre, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *NRFH*, XII (1958), 305, que señala que ningún dramaturgo español contemporáneo o posterior lo igualó en el uso de glosas de tipo arcaico; Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Univ. de Buenos Aires, 1961, p. 119, contrapone el uso de la escuela de Encina que tanto en la lírica como en el teatro da preferencia a las canciones en metro isosilábico, al de Gil Vicente que favorece las de metros irregulares, que más tarde sólo Lope de Vega volverá a utilizar en sus obras sagradas y profanas. Para los cantares y las indicaciones de música y baile en la *Cópilaçam*, cfr. A. Braamcamp Freire, op. cit., IX, "Canto, dança e música nos autos de Gil Vicente", pp. 499-516.

<sup>52</sup> Eugenio Asensio, art. cit., p. 350.



miento contribuyó también el hecho de que se trataba de un teatro de corte —típica corte renacentista—, en la que el canto y la danza se cultivaban en formas dignas al par que alegres, con las que se acomodaban bien los cantares de tipo popular cuya pura nota lírica contribuía a la objetivación de situaciones, estados anímicos y sentimientos, como uno más entre los varios y ricos elementos amalgamados.

No podemos detenernos en el análisis de las formas y significaciones de la lírica en el teatro vicentino; sólo nos referiremos a algunas de las obras de devoción, que por su carácter e inspiración más se acercan al teatro del extremeño, no sin dejar de señalar de paso, que si bien en toda la obra de Gil Vicente es patente su riqueza, originalidad y flexibilidad de empleo dentro de las estructuras dramáticas,<sup>53</sup> ello se hace especialmente notable en las llamadas comedias y tragicomedias de los Libros II y III de la *Côpilaçam*.<sup>54</sup>

En el *Auto dos Reis Magos* (1503) sólo hay, como en las obras de los predecesores, un “vilancete” final cantado por los tres reyes, pero en el *Auto da fee* (1510) la Fe invita a cantar a los villanos Bras y Benito, y el cantar entonado por Benito pone de relieve la rusticidad de los personajes, eje de la comicidad del auto:<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Por ej. entre las obras de devoción, los finales oscilan desde el Te Deum litúrgico o un “Clamabant autem...” de difícil identificación (cfr. Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, IV, pp. 246-249), hasta cantigas, romances, villancicos, ensaladas. A veces se dice que los personajes se acercan cantando, pero el cantar mismo no ha sido consignado, a veces se da la cantiga completa, otras sólo el estribillo; puede haber precisiones, pero no es lo más corriente. En cuanto a la música que acompaña o corresponde a los cantares consignados, las precisiones son aún más raras; finalmente, también puede faltar toda mención de canto final. En resumen, amplísima gama de posibilidades.

<sup>54</sup> Por comodidad nos atenemos a las divisiones de la *Côpilaçam* cuyos problemas, arbitrariedades, etc., no invalidan, sin embargo, el agrupamiento exterior al que nos atenemos. Cfr. Antonio José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, 1942, 2ª parte, cap. iii; J. S. Révah, “Edition critique...”, pp. 197-206.

<sup>55</sup> Por comparación con sus antecedentes, estos rústicos alcanzan una nota verdaderamente excepcional, pero de tipo muy diferente de los del *Auto del repelón* de Encina: hay insistente complacencia del autor en la nota de estupidez, torpeza e ignorancia de sus personajes, muy en su punto en una representación cortesana, en la que las absurdas ob-

Nho nho nho nho nho  
 nho nho nho  
 que nho que nho.

Que no quiero estar en casa  
 nho me pagan mi soldada  
 nho nho nho que nho que nho... <sup>56</sup>

En cambio, la obra termina con un cantar de carácter diferente que acentúa la importancia tácita del auditorio cortesano a que estaba destinada: a cuatro voces se entona "hũa ensellada que veyo de França" cuyo texto no se consigna. <sup>57</sup>

servaciones acerca de la iglesia en la que han entrado provocan las explicaciones de la Fe y la marcha del Auto. Para E. Asensio, "Gil Vicente y las cantigas paralelísticas restauradas", op. cit., pp. 144-146, esta "canturia" es la caricatura de un juego palaciego y ello le da toda su intención, pero para Albin E. Beau, "A música na obra de Gil Vicente", *Estudos*, Univ. de Coimbra, 1959, p. 281, sólo se relaciona con la pieza por el hecho de ser, en su calidad de canción y música, expresión de alegría y devoción.

<sup>56</sup> Cfr. la composición nº 1076 en Cejador, *Verdadera poesía...* I, 282, tomada de una compilación sevillana de 1661, que ofrece series de negativas reiteradas y enfatizadas con procedimiento estilístico semejante al de la canción del *Auto da fe*:

No es milagro, no,  
 que a su gracia se rinda la aurora,  
 que no, no, no,  
 que no es maravilla,  
 que no, no, no,  
 que de amores robe las vidas,  
 que no, no, no,  
 si esta niña se lleva los ojos de Dios.

La enfatización de la negación en la lírica popular se da con la reiteración de *no* al final del verso según la sabida fórmula que tanto repite el romancero "mensajero sois amigo no merecéis culpa, no", a la que se puede sumar la anteposición de *que* conjuntivo: "Que no es valedero, non, / el falso del amor, / que non es valedero, non" (apud Gallardo, *Ensayo...*, vol. I, col. 458), arcaísmo que persiste petrificado en la fórmula cuando ya ha desaparecido de la lengua corriente; verdadera fórmula era "que las otras no": cfr. P. Henríquez Ureña, op. cit., pp. 110-111 y nota 3. En la canción del *Auto da fe* las sucesivas insistencias y vueltas al *que* y los múltiples *non* destacan la tozudez y empeño típicos de la psicología del rústico en el teatro.

<sup>57</sup> Para el origen del género mezclado de la ensalada, que será tan popular, cfr. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, Les Formes*, Rennes, 1953, pp. 190-193.

Pero ya antes en el *Auto pastoril castelhano* (1502), obra de matices personales dentro de la tradición recibida por Gil Vicente, el elemento lírico invadía la estructura teatral, en medida no conocida por las églogas de Encina y Fernández: canta Gil, el pastor solitario, luego los otros para entretenerse,<sup>58</sup> y tras el habitual anuncio del Ángel, cantado, los pastores tañen y bailan al hacer sus obsequios, se despiden entonando una "chançoneta" y finalmente también cantando dejan la escena aunque, como otras veces, el canto no se consigne. Aún más penetra el canto en el *Auto dos quatro tempos*:<sup>59</sup> un serafín, el ángel y el arcángel cantan un "vilancete" de adoración al Señor, el Invierno se presenta entonando una cantiga y en toda su actuación alternan las estrofas dichas y las cantadas (cosa no excepcional en el teatro vicentino) y al Verano corresponden diversos estribillos populares; al acercarse al pesebre, se entona una cantiga francesa: "Hay de le noble / villa de Pariz. . ." <sup>60</sup> y se termina con un *Te Deum laudamus*.

En el *Auto de la sibila Casandra* bailes y cantares están incorporados en la estructura dramática en sí, señalan entradas y salidas de personajes o son elementos tendientes a su caracterización.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Cuando los pastores de Encina y Lucas Fernández se encuentran hablan y buscan explícitamente su diversión en juegos; los de Gil Vicente primero se proponen cantos y sólo en segundo término aparecen los juegos como elemento de diversión y entretenimiento.

<sup>59</sup> Eugenio Asensio, "El *Auto dos quatro tempos* de Gil Vicente", *RFE*, XXXIII (1949), pp. 350-375, lo ha clasificado como laude escenificada, o sea, representante de un "género lírico y musical antes que dramático..."., en el que las incrustaciones líricas figuran por derecho propio.

<sup>60</sup> Esta que Gil Vicente calificó de "cantiga francesa" y de la que sólo apunta los dos versos iniciales, figura en el *Cancionero musical*, n.º 429, con diez versos en francés más o menos deformado.

<sup>61</sup> Eugenio Asensio, "Gil Vicente y las cantigas paralelísticas restauradas", op. cit., p. 164, caracteriza el uso vicentino de los elementos tomados de cantigas populares por "el servir a la fábula dramática y el insertarse en una tradición arcaica portuguesa", y agrega, en un todo de acuerdo con nuestras propias observaciones: "El empleo dramático es más refinado que en Encina, el cual utilizaba sus villancicos pastoriles como fin de fiesta". Para una puntualización de los valores de la canción en el teatro vicentino, precisa y matizada, véase el apartado del mismo artículo "La música y el teatro vicentino", pp. 166-170. C. M. Bowra, "The Songs of Gil Vicente", *Atl*, I (1953), 3-12, también considera que las canciones en las obras de Gil Vicente contribuyen en alguna medida a la acción dramática; Albin E. Beau, op. cit., pp. 219-249.

La utilización de los intermedios líricos es, pues, la propia del teatro de Gil Vicente que como hemos visto representa una etapa más avanzada entre el empleo de Encina, caracterizado casi exclusivamente por el villancico final, y el propio del teatro francés, por ejemplo, en el que piezas como el rondeau o la balada pierden su carácter musical y se fraccionan formando parte del diálogo.<sup>62</sup> Casandra entona el villancico glosado "Dizen que me case yo / ¡No quiero marido, no!".<sup>63</sup> Al entrar las sibilas Erutea, Peresica y Cimeria con Salomón lo hacen "em chacota",<sup>64</sup> o sea, bailando, pero no cantan; canto y baile se unen en la entrada de Isaías, Moisés y Abraham, que junto con Salomón cantan "de folía<sup>65</sup> a cantiga seguinte: *Sañosa estaa la niña. . .*", que como el villancico glosado antes por Casandra, contribuye a fijar los rasgos psicológicos de la protagonista. En la segunda parte de la obra, la adoración navideña propiamente dicha, todos los personajes se dirigen "cantando en chacota"<sup>66</sup> al pesebre para adorar al Niño; luego sigue una cantiga "feyta e ensoada pollo author", de alabanza a la Virgen, y que podría considerarse paralela y opuesta a "Sañosa estaa la niña. . .": "Muy graciosa es la donzella / cómo es bella y hermosa", bailada en "terreyro de tres por tres". La obra finaliza con un "vilancete" de especial relieve en Portugal en ese momento: "A la guerra, / caballeros esforçados. . .". Todas éstas son canciones adaptadas al tono, la modalidad de los personajes y el tema, elaboradas con materiales de tradiciones fundamentalmente profanas: sólo una canción de cuna a Jesús recién nacido (cfr. infra, p. 150 s.) se mantiene en la línea del teatro litúrgico del ciclo de Navidad.

Si ahora volvemos nuestra atención al teatro de Diego Sánchez de Badajoz observamos que en principio está más cerca de la línea de los extremeños que de la rica y personal utilización propia

<sup>62</sup> Pierre Le Gentil, "Notes sur les compositions lyriques du théâtre de Gil Vicente", *Mélanges... à Gustave Cohen*, pp. 249-260.

<sup>63</sup> Leo Spitzer, art. cit., p. 113. En cuanto a la forma enfática de negativa rotunda, cfr. nota 56.

<sup>64</sup> Corominas, *DCELC*, s. v. *chacota y chacona*; M. R. Lida de Malkiel, art. cit., n. 4.

<sup>65</sup> Acerca de *folía*, cfr. infra, pp. 151 ss.

<sup>66</sup> *Chacota*, como *folía* puede referirse a la danza, a la música con que se bailaba, en un ritmo de tres o cuatro tiempos, muy posiblemente con castañuelas, y al cantar de solista o en coro entonado por los rústicos, acompañado de movimientos coreográficos.

de Gil Vicente. Doce de sus farsas terminan con un villancico y su copla glosada<sup>67</sup> y son, dentro de la *Recopilación* de las más breves y sencillas por su trama, todas de tema religioso, o en relación con la teología y la doctrina moral católica (*Farsa de la fortuna o hado*, *Farsa del molinero*). En dos, más desarrolladas y complejas, el cantar final no figura, pero el hecho de cantar se da como actuación final de los personajes (*Farsa teologal*, *Farsa de la Natividad*);<sup>68</sup> en una tercera, como opción de los encargados de la representación: "Aquí pueden cantar a tres algún villancico".<sup>69</sup> La supresión del villancico con plena conciencia de la ausencia como valor de estructura y significación se da en varias obras, ya religioso-doctrinales (que terminan con un monólogo más o menos extenso del pastor, en cierto modo complemento del introito: *Farsa de Tamar*, *Militar*,<sup>70</sup> *Matrimonio David*), ya profanas, como la *Farsa de una ventera* y la *Farsa de una hechicera* que terminan simplemente con el diálogo propio de su contenido significativo y de la acción. A este tipo hay que sumar otras dos más bien doctrinales: *Colmenero*, *Herrero*, y la *Danza de los pecados*.

En la *Farsa de los doctores* el villancico interior marca la estructura bipartita y consecuentemente una transición de tono y contenido: María ya se ha retirado con su hijo del templo y el pastor presencia las declaraciones de Gamaliel, Nicodemo y Samuel, que reconocen en el niño su condición divina y deciden salir

<sup>67</sup> Farsas de *Salomón*, *Fortuna*, *Isaac*, *Molinedo*, *Moysén*, *Santa Susana*, *Iglesia*, *Salutación*, *San Pedro*, *Muerte*; las de *Santa Bárbara* y del *Santísimo Sacramento* repiten el mismo villancico en latín con glosa en castellano.

<sup>68</sup> *Farsa Teologal*, fol. xx<sup>v</sup>, 2<sup>a</sup> col.: "ora por fin del gasajo / si queréys todos cantemos / y cantando mos yremos / por aquí por este atajo"; *Farsa de la Natividad*, fol. xxxv<sup>v</sup>, 2<sup>a</sup> col.: "...antes en son de discretos / veréys ynfinitos locos / ¡Ea, quedar!, / que me llaman a cantar / ...".

<sup>69</sup> *Farsa de los doctores*, fol. cij<sup>v</sup>. En esta farsa, ni muy extensa ni complejo, en la que aparece un villancico con copla en el interior, la presencia de éste quizá influyó para que el autor dejara a elección de quienes iban a representarla el volver a emplear otro villancico o cantar, esta vez con valor de remate o terminación del espectáculo.

<sup>70</sup> También en la *Farsa militar* la presencia de un canto interior, una folía de solista y coro, pudo haber influido en la falta de villancico final.

a buscarlo. Los doctores ya no volverán a escena, y un diablo prestará al conjunto tono humorístico. El villancico señala la terminación de la parte didáctica y de tono elevado. Idéntica es su función en la *Farsa de David*, en la que después de la victoria de David sobre Goliat, se canta un villancico y sigue un diálogo burlesco, verdadero paso entre el pastor y un portugués, y aunque luego hay muy breves alusiones al tema de la farsa, también aquí el villancico marca la terminación del desarrollo doctrinal propiamente dicho, o lo que pudo haber sido el final originario de la pieza que en una representación posterior fue alargada con un agregado cómico, quizá alusivo a la nueva ocasión.<sup>71</sup> Como posible alternativa en la representación se da la folía de la *Farsa militar*, que puede usarse en lugar de una grotesca escena cómica (v. infra, p. 151). Más integrado en la trama de la *Farsa teologal*, el villancico navideño cantado por la negra en su jerga típica provoca la inmediata caracterización cómica del personaje, por su modo de hablar: al trastocar un cantarillo quizá conocido, o por lo menos de formulación familiar al auditorio (noche de alegría, pobre portal, virgen, José, ángeles, etc.), se lo iba introduciendo a la modalidad lingüística del personaje, al mismo tiempo que, utilizando esa comicidad, se insistía, aunque no doctrinalmente, en el carácter de obra de Navidad. En la *Farsa de Abraham*, el villancico se introduce como la forma de expresión poética de los ángeles que simbolizan la Trinidad y el monoteísmo:

Yo soy el rey de los reyes,  
mi mano el mundo crió --  
no ay otro Dios sino yo.

En la *Farsa racional del libre albedrío*, hay dos tipos de cantares y se utilizan diferentemente. Un dúo cantado por Sensualidad y Descuido "como pastor" resume los valores de los personajes y su relación en ese momento de la farsa, de modo que aquí el elemento lírico actúa como auxiliar resumidor de elementos previamente desarrollados en el diálogo dramático y la acción, pues Libre Albedrío se ha separado voluntariamente de Razón y entregado a Descuido. En este caso, por ser caracterizador, el elemento lírico se asemeja en valor, pero no en su esencia lírica intrínseca, a algunos de los villancicos del *Auto de la sibila Casandra*. En

<sup>71</sup> Cfr. J. López Prudencio, op. cit., pp. 53, 208-209.

cambio, el cantar popular, de glosa también popular, que dice el pastor del introito al encender la lumbre, "Dame el camisón, Juanilla",<sup>72</sup> es de aquellos que acompañaban distintos momentos de la vida aldeana, aunque por su uso al despertar de un largo sueño unido a sus sobretonos eróticos<sup>73</sup> se acomoda a la temática y psicología propias del pastor.<sup>74</sup> Un tercer cantarillo, también popular, parece pertenecer a un juego burlesco cuyos detalles no resultan suficientemente claros. Libre Albedrío está dispuesto a entregarse a Sensualidad, pero quiere librarse de Descuido, "testigo" que molesta su "libertad", y éste, a su vez, quiere vengarse de Albedrío encenizándole la barba. La indicación escénica es "Aquí lo encenizan a cotufadas y baylándole en rededor y cantando este villancico:

A la barua desbaruada  
ande, ande la cotufada.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> M. Alatorre, art. cit., p. 317. Es un villancico más bien vulgar que rústico, y por esa condición se asemeja al único villancico tradicional usado por Torres Naharro, *Trophea*, II, como elemento caracterizador de la condición de los pastores Caxcolucio y Juan Tomillo, y hay que buscar sus equivalentes no en la lírica tradicional que Gil Vicente engarzó y glosó en sus obras, sino en aquel "Cata el lobo do va, Juanica, / cata el lobo do va" (Francisco de Salinas, *De musica*, 1577, p. 344, apud J. Cejador, *Verdadera poesía*, y P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 148 y nota) que Cervantes recordó en el *Coloquio de los perros* para oponer los pastores reales a los literarios.

<sup>73</sup> Cfr. *Cancionero de Upsala*, El Colegio de México, 1944, N<sup>o</sup> XVIII, "Vésame y abrácame / marido mío / y daros en la mañana / camisón limpio..." En cuanto al nombre de la mujer Juana, usado en el vocativo, también es frecuente en las muestras más vulgares de la lírica tradicional: "Si te vas a bañar, Juanica / dime a quales baños vas..." (*Cancionero de Upsala*, N<sup>o</sup> XXXI y P. H. Ureña, op. cit., p. 147 y nota 2; Cejador, *Verdadera poesía*..., vol. I, p. 161 y N<sup>o</sup> 612); "Vide a Juana estar lavando...", Cejador, op. cit., vol. I, N<sup>o</sup> 770; "Carillo, ¿quieres bien a Juana...", P. H. Ureña, op. cit., p. 92; "Ay, Juana, cuerpo garrido", cantar paralelístico que subsiste como ritornelo de danzas rústicas, según P. H. Ureña, op. cit., p. 59.

<sup>74</sup> Joseph A. Meredith, op. cit., pp. 32 ss.; J. E. Gillet, *Propalladia*, vol. IV, pp. 49 ss.

<sup>75</sup> Uno de los sentidos evidentes de *cotufada* parece ser "burla" pero no lo hemos encontrado registrado. Para su origen y etimología, cfr. Corominas, *DCELC*, s. v. *cotufa*. Quizá se trate de un leonesismo, pero el sufijo no parece ser específicamente dialectal, sino más bien castellano. Entre los derivados de *cotufa*, el *Vocabulario andaluz* de Al-

## Copla

A la barua de flaqueza  
 que perdió la fortaleza  
 y a la carne y su vileza  
 se quiso ser sujetada,  
 ande, ande la cotufada.

Aquí tenemos un "divertimento" escénico basado en un cantarillo o ritmo de juego popular con una glosa culta adecuada a las circunstancias, en tan íntima relación con los personajes y la acción como el villancico del introito. Aún más cantares intercalados ofrece la *Farsa moral*: cuatro villancicos con sendas coplas enaltecedoras de las correspondientes virtudes subrayan la entrada de las figuras alegóricas Justicia, Templanza, Prudencia y Fortaleza; otro, es un dúo cantado por Nequicia y Justicia para sellar la promesa que aquélla ha hecho de respetar la bondad, la justicia y la virtud para alcanzar la perfección. Se trata, pues, de modos de señalar situaciones descollantes o por la adición de un nuevo valor en el equilibrio de los elementos en lucha (la Nequicia opuesta a las virtudes cardinales), o en un aparente triunfo inicial de la justicia sobre el mal, que luego resulta ilusorio. En resumen, en las dos obras en que Diego Sánchez hace un uso más amplio y personal de materiales en sí mismos propios del teatro religioso, emplea las formas líricas como elemento destacador de situaciones o personajes, en consonancia con la estructura dramática total y no como valores en sí mismas; o sea, situación de subordinación

calá Venceslada, Madrid, 1951, registra: *cotufero* 'remilgado, goloso'. En cuanto a la burla o ridiculización de alguien, echándole tizne, harina, etc. (costumbre que según me informa doña Berta Elena Vidal de Battini todavía persiste en el carnaval del norte de la Argentina), en el rostro, la barba o la cabeza, recuerda por una parte los juegos aludidos por Rodrigo Caro, *Días geniales*, diálogo V (ed. Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1884, pp. 212-213), frecuentes en las saturnales romanas, y para las que se añaden autoridades latinas que identifican tiznar el rostro con hacer burla de alguien y tenerlo por persona ridícula. En cuanto al hecho de dirigir la broma a la barba precisamente, cabe recordar la afrenta caballeresca de mesar la barba, tan importante en el *Poema de mio Cid* (cfr. R. Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Madrid, 1954, 3ª ed. s. v. *barba*), que habría descendido a burla rústica mezclándose con el tiznar o ensuciar de diversos modos el rostro, ya existente en la tradición de la antigua Roma.



y no de realce de lo puramente lírico: lo dramático se ha enriquecido por la adición de un elemento heterogéneo.

La *Farsa del juego de cañas* ofrece una modalidad que le es propia y que, si no se repite en el teatro de Diego Sánchez con la misma intensidad, se acerca a la *Farsa del libre albedrío* por el empleo de villancicos o melodías populares y a la *Farsa moral* por la utilización de determinados grupos de cantos en relación con los tipos de personajes. En cambio, las indicaciones respecto del baile y la música son muy precisas, de una precisión sin precedentes ni en sus obras, ni en las de Gil Vicente u otro contemporáneo y que una vez más nos hacen pensar en el medio eclesiástico en que el autor desarrollaba sus actividades. La obra se inicia con un monólogo en el que el pastor se encara con el público como en los introitos, pero de carácter explicativo y admonitorio, con prescindencia de lo burlesco, de lo anecdótico y del erotismo que habitualmente lo caracterizan. Son palabras recitadas, pero el pastor anuncia que la sibila canta, y en la rúbrica siguiente se especifica el modo del canto; también San Juan dice su parte "cantando como quien pregona".

La primera mención de danza ocurre al anunciar la sibila la intervención de los profetas:

.....  
 delante destes pregones  
 va vn montón de foliones,  
 profetas y patriarcas;  
 todos van cantando en dança  
 sus cantares de esperança  
 con secreta melodía.

PASTOR.— Escuchemos la folía  
 de la bienventurança.

Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atambor los que están encubiertos en el coro sin que nadie los vea la folía siguiente al tono de "quien os puso en tal estado la de lo verdugado".

También hay gran precisión en los detalles de la música, los instrumentos, el tono al que se canta y baila, igualmente para los personajes profanos, pastor y serrana, que para los personajes bíblicos a los que, como hemos señalado, sólo se oye. En grupo aparte de los profetas derivados de la *Procesión* y antes que ellos, San Juan Bautista dice su pregón en latín:

Dirigite viam domini  
 rectas facite yn Solitudine  
 semitas dei nostri.<sup>76</sup>

y siguen luego las folías de los patriarcas y profetas "Queyn espera non despera... ", al tono de "Quien os puso en tal estado la de lo verdugado".<sup>77</sup> Si la primera introducción de lo profano se produce en la melodía, cosa habitual, ya que motetes religiosos, misas, etc., tomaban sus motivos de temas populares o profanos, su incorporación decidida se da en el canto y baile de los personajes profanos, el pastor y la serrana, con villancico y glosa profana, o, más frecuentemente, profano el villancico y la glosa "a lo divino", o "a lo moral", de acuerdo con el tema de la lucha de los vicios y virtudes que la *Farsa* escenifica. El primero de los villancicos pertenece a la tradición de la monja pesarosa:

No me las enseñes más  
 que me matarás.

Estáuase la monja  
 en el monesterio  
 sus teticas blancas  
 de so el velo negro...<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Lucas III. 1-2: "Parate viam domini / rectas facite semitas eius"; también, Mateo III. 3.

<sup>77</sup> Cejador, *La verdadera poesía*, I, Nº 244, cita para este estribillo a Sánchez de Badajoz pero con ligeras variantes: "¿Quién os puso en tal estado? / La del verdugado". Y cerca de finales del siglo todavía la recordaba Hernán González de Eslava en la *Ensalada de las adivinanzas (Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas)*, México, 1877, p. 272 b). Puesto que desde siglos atrás las melodías profanas invadían el oficio divino (cfr. Paul Henry Lang, *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, Eudeba, 1963, pp. 148 b-149 b), no puede asombrarnos que el teatro religioso hiciera uso de sus temas musicales. Cfr. Bruce W. Wardropper, op. cit., pp. 199 ss., y la cita que reproduce p. 137 n., de A. Pérez Gómez en su "Introducción" al *Cancionero de Nuestra Señora*, p. xxiv s., quien remonta los primeros indicios de este recurso de la lírica a lo divino, popularísimo hacia 1600, a fr. Ambrosio Montesino, que murió a comienzos de la segunda década del siglo XVI. En cuanto a la folía, cfr. infra, pp. 151 ss.

<sup>78</sup> María Rosa Lida de Malkiel, "Una conversación con Pedro Henríquez Ureña", *La Gaceta* (México), III (1956), Nº 21a y "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *NRFH*, XIII (1959), 65, nota 55. El estribillo figuraba en el *Cancionero Musical*

tipo que guarda cierta relación con las canciones de mal maridada. El coro siguiente es un himno latino, y esa alternancia de villancico profano (pastor y serrana) y versículo o himno sagrado (coro escondido) se sigue hasta el final, si bien después del primero ya citado las glosas son siempre "a lo divino". Algunos de los coros están en latín, y de acuerdo con la tradición del personaje el pastor pide a la sibila que se lo explique. La música sagrada y profana de himnos y villancicos, la mezcla de latín y castellano, señalan una ceremonia litúrgica de un carácter tal que su contenido doctrinal resultaría entretenido y comprensible para el público, pero en el que a cada paso el autor echa mano de la terminología y los hábitos musicales propios de la música religiosa en general y en particular de la litúrgica: fabordón, himno, verso, Te Deum, Deo gratias.<sup>79</sup>

En resumen, en la *Farsa del juego de cañas*, en cuanto a los elementos musicales, el tono general lo da la música sagrada, y lo profano está representado sólo por la folía y el villancico con su copla, en tanto que en Gil Vicente la nota básica está dada por la preponderancia de lo profano sobre lo sagrado: pensemos en las dos composiciones finales del *Auto*, la cantiga "Muy graciosa es la doncella..." con sus tres estrofas de glosa, y las sucesivas interrogaciones del marinero, el caballero y el pastor "bailada de terreyro de tres por tres", y el "vilancete" de despedida "A la guerra, caualleros esforçados...". Fundamentalmente es que, como lo ha hecho notar Le Gentil,<sup>80</sup> para la obra de Gil Vicente en general las rúbricas no señalan una intervención de solista y coro, sino que se trata de música monódica o de canto a varias voces, de

(ed. cit. p. 58), entre las composiciones que no se han conservado, con la misma variante respecto del de Diego Sánchez, *amuestras* en lugar de *enseñes*, que también ofrece el Cancionero de Upsala, N<sup>o</sup> 5, cuya glosa es de contenido significativo semejante, pero de estructura diferente, mucho menos explícita y directa que la de la *Farsa*, en la que, después del villancico de fuerte nota emotiva, la glosa con movimiento de brusca transición ofrece una explicación de la situación afectiva provocadora de la emoción: P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 96; M. F. Alatorre, art. cit., p. 326, § 35, lo agrupa con los villancicos que se inician con una interpelación.

<sup>79</sup> Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, Londres, 1954, pp. 105, 228 ss., 398 ss.; Paul Henry Lang, op. cit., p. 143 ss.

<sup>80</sup> Art. cit., pp. 255-257.

música polifónica —la gran música de la época—, en tanto que Diego Sánchez construye su obra sobre la colaboración de coro y solista <sup>81</sup> para lo litúrgico o sobre el villancico a dos voces y la glosa a una, adaptando a su obra sacro-profana la música religiosa.

### III. PUNTOS DE COINCIDENCIA

Sentadas las diferencias de carácter e inspiración de las dos obras, quedan por analizar puntos aislados de coincidencia.

1) En las dos obras figura el patriarca Abraham, que no es personaje habitual en la serie del *Ordo prophetarum* (cfr. supra, nota 39), pero Diego Sánchez también incluye a Adán y Noé que tampoco lo son y nada tienen que ver con Gil Vicente; además Abraham, por el sacrificio de su hijo en obediencia del mandato divino, que precisamente sus palabras en la *Farsa* recuerdan, y porque las promesas que Dios le hizo se cumplen en Jesucristo (“Christo me fue prometido / y con él mi fe fue tanta”, cfr. Ad Galatas III, 16-18, Ad Hebreos II, 16) <sup>82</sup> se adaptaba sin dificultad a una procesión de profetas.

2) En las dos obras se canta una canción de cuna a lo divino. La amplia difusión de la canción de cuna a lo divino en los siglos XVI y XVII, <sup>83</sup> bastaría a explicar su presencia en obras en las que se trata del Nacimiento de Cristo o como hecho o en su significado trascendente. Y las canciones en sí mismas no presentan rasgos comunes: la canción de cuna que Gil Vicente pone en boca de los

<sup>81</sup> B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso...*, cap. xv, p. 193, señaló ya que los profetas dan su testimonio “en la forma litúrgica de Versículo y Responso”.

<sup>82</sup> Distintos episodios de la vida de Abraham se relacionan en sentido prefigurativo con el Nuevo Testamento: cfr. Helen Gardner, “The Limits of Literary Criticism” en *The Business of Criticism*, Oxford University Press, 1963, pp. 127 ss., esp. 140 ss., donde analiza a través de diversos autores la aparición de los ángeles a Abraham (tema de la *Farsa de Abraham* de Diego Sánchez), cap. xviii del *Génesis*. La interpretación en términos de prefiguración del sacrificio de Isaac era ya lugar común, tan difundido como el motivo de la zarza ardiente que Moisés vio y cuyo arder sin quemarse prefigura a la Virgen que parió a su hijo y siguió siendo virgen.

<sup>83</sup> La canción de cuna era uno de los géneros más fácilmente divinizables: St. Amour, op. cit., cap. iii, y Bruce W. Wardropper, *Historia...*, p. 137.

ángeles tiene por objeto consolar al recién nacido para que no lllore,<sup>84</sup> y la de Diego Sánchez, cuyo villancico entona la sibila y cuya copla cantan y bailan el pastor y la serrana, se inicia con un motivo difundidísimo: *hala gala, hala ga!a*.<sup>85</sup> Caracteriza a esta *nana* de la *Farsa* la nota de tierna intimidad, por la evocación hogareña de la abuela y la atención particular a la vestidura: Jesús es un niño entre los niños, sin los aspectos esenciales y diferenciales del niño que es al mismo tiempo el Redentor, el hijo de la Virgen que parió sin dolor; en cambio en el auto vicentino el niño es ante todo el Redentor, y si se tienen en cuenta otras alusiones en su llanto infantil, sufre ya por los dolores de la crucifixión.

3) Ambos autores mencionan folías, en las obras de las que vamos tratando y en otras. Diego Sánchez en la *Farsa militar*, fol. lxxiv<sup>r</sup>, designa como "folía" el baile y canto de sucesivos solistas, quienes al mismo tiempo forman el coro que canta el estribillo: los personajes de la escena previa, un cojo, un sordo, un manco, un ciego, un fraile y el pastor, dicen sucesivamente su copla y en conjunto corean el refrán que en primer término entonó el pastor:

#### F O L I A

PASTOR. — Y esta noche festejemos  
pues nació por quién nacemos.

Dize el pastor solo y/baylando, y ansí los siguientes las/  
coplas que se siguen.

PASTOR. — Y esta noche preluziente  
aquellótrese la gente

<sup>84</sup> Aunque la onomatopeya que le sirve de estribillo *ro, ro, ro* no aparece entre los villancicos más corrientes de la época y *roro* 'niño pequeñito' sólo aparece atestiguado a principios del siglo XVIII (1726: *DCELC*, s. v. *arrullar*), la popularidad de los sonidos *ro-ro* para arrullo de la madre al niño se deduce de la definición que de *arrullar* da Covarrubias: "Adormecer al niño con cantarle algún sonecito, repitiendo esta palabra: ro, ro..."

<sup>85</sup> Respecto de los cantares que se inician con variantes sobre *gala*, a la *gala*, *hala gala*, "mero sonsonete rítmico para fijar el tono" como señala E. Asensio en "Gil Vicente y las cantigas paralelísticas restauradas", op. cit., p. 160, cfr. además P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 105; Santiago Magariños, *Canciones populares de la Edad de Oro*, Barcelona, 1944, pp. 195, 233, 371-372, 417, 463; Cejador, *Verdadera poesía...*, vol. I, N<sup>o</sup> 352, 513, 914; St. Amour, op. cit., pp. 89-90; M. F. Alatorre, art. cit., p. 330.

pues nació el pastor valiente  
con que seguros pastemos.

Todos. — Y esta noche...

Coro. — La potencial soberana  
lumbre de natura humana  
la mi coxera ya sana:  
ya estoy sano, respingüemos.

Todos. — Y esta noche...

Desde el punto de vista métrico la composición es un zéjel, construido sobre un pareado *aa* que se repite después de cada estrofa: *bbba aa ccca aa ddda aa ...*<sup>86</sup> El encabezamiento de la escena dice "folía", siguen los dos versos del estribillo dichos por el pastor y luego la indicación escénica explicativa. El tipo de encabezamiento es semejante al que pone Diego Sánchez para señalar las inclusiones líricas, por ejemplo "villancico" o "copla", pero el hecho de que luego explique que se baila permite inferir que se trata de un determinado tipo de melodía a cuyos sonos se bailaba y cantaba una cantiga, como ocurre explícitamente en Gil Vicente. Inclina a considerar la folía como determinado tipo de melodía el que en el caso aún más complejo de la *Farsa del juego de cañas* el pastor

<sup>86</sup> Aquí, como en todas sus farsas, salvo dos (cfr. S. Griswold Morley, art. cit.), Diego Sánchez usa básicamente un solo metro; el elegido en este caso es *abba cedda*, la *copla mixta*, formada por la redondilla de base seguida de una quintilla del tipo 5º según la clasificación de Rengifo, con cuatro rimas, propia de los autores del siglo XVI, Castillejo, Boscán, Hurtado de Mendoza, Montemayor, Barahona de Soto (cfr. Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse, 1956, p. 199). Al introducirse estribillos, villancicos, o coplas, éstos quedan naturalmente fuera del esquema, pero luego las glosas se desarrollan en el mismo tipo

de coplas mixtas, a veces completadas con un pareado final con nueva rima (que contrariamente a lo que se esperaría no repite la del estribillo), y en una mayoría de casos es aguda. Así pues, villancicos y coplas introducen una cierta distorsión en el esquema básico, del que resulta claro que el autor trata de apartarse lo menos posible. Gil Vicente, en cambio, introduce cambios de metros con flexibilidad, estrofas de distinta extensión siguen una a otra sin orden, y como observa Morley en el artículo citado, pp. 512-513, métricamente algunos pasajes son tan complicados que sólo se pueden calificar de revoltijos ("jumbles"): frente a la regularidad castellana se descubre en G. Vicente un estado de cosas tan diferente que es difícil dar razón de él, y aunque admitamos que la *Côpilaçam* de 1562 ofrece un texto harto deficiente, no se le pueden achacar todas las irregularidades métricas.

anuncie: “Escuchemos la folía / de la bienaventurança”; luego la indicación escénica se refiere específicamente a canto y música: “Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atambor los que están encubiertos en el coro sin que nadie los vea la folía siguiente al tono de ‘Quien os puso en tal estado la de lo verdugado’”; en cambio, la subsiguiente indicación escénica señala en torno a la folía la melodía y el baile: “Aquí cantará vno de los que están escondidos... la copla siguiente al tono de la folía que está dicha, y acabada la copla responderán todos juntos la folía cantando y bailando como la primera vez”, con lo que en la folía parecerían incluirse el canto inicial del solista y el baile.

En Gil Vicente, en el *Templo d’Apolo* y en el *Triunfo do inverno* se trata de un baile sobre todo campesino, de varias figuras en un cierto orden, en una determinada disposición: “ordenadas em folia”, “ordenaramse todos os Romeyros em folia”. El *Auto da feyrá* tiene un uso de folía que se acerca al de la *Farsa militar*. Se habla de cantar una folía:

E porque a graça e alegria  
a Madre da consolação  
deu ao mundo neste dia,  
nos vimos com deuação  
a cantar-lhe hũa folia...

“...Alevātã-se todas, e ordenadas em folia cantarão a cantiga seguinte...”

Las mozas que forman los dos coros se ordenan “em folia”, que parecería ser el acomodarse para un cierto tipo de danza, y en cambio la letra del canto se califica de cantiga, y efectivamente, por su estructura se parece a la de la *Farsa militar*, aunque allí se conserva la alternancia regular de solista y coro que Diego Sánchez manejó con preferencia a toda otra, y aquí la cantiga aparece dividida entre dos semicoros, el primero de los cuales dice el estribillo inicial y la primera copla, y luego alterna las estrofas sucesivas con el segundo: 1er. coro aa bba; 2º coro cca; 1er. coro bba; 2º coro cca. O sea una serie de estrofas con dos tipos de mudanza y sin repetición del estribillo completo al final de cada estrofa, pues sólo se repite el último verso del pareado inicial y no hay verdadera vuelta. El *Templo d’Apolo* ofrece un texto que me parece más concluyente: Tempo Glorioso propone que los ocho romeros canten devotamente “vna prosa conueniente / al sancto Dios que buscamos / en este templo presente” y Apolo contesta:

pues nació el pastor valiente  
con que seguros pastemos.

Todos. — Y esta noche...

Cojo. — La potencial soberana  
lumbre de natura humana  
la mi coxera ya sana:  
ya estoy sano, respingüemos.

Todos. — Y esta noche...

Desde el punto de vista métrico la composición es un zéjel, construido sobre un pareado *aa* que se repite después de cada estrofa: *bbba aa ccca aa ddda aa* . . . <sup>86</sup> El encabezamiento de la escena dice "folía", siguen los dos versos del estribillo dichos por el pastor y luego la indicación escénica explicativa. El tipo de encabezamiento es semejante al que pone Diego Sánchez para señalar las inclusiones líricas, por ejemplo "villancico" o "copla", pero el hecho de que luego explique que se baila permite inferir que se trata de un determinado tipo de melodía a cuyos sonos se bailaba y cantaba una cantiga, como ocurre explícitamente en Gil Vicente. Inclina a considerar la folía como determinado tipo de melodía el que en el caso aún más complejo de la *Farsa del juego de cañas* el pastor

<sup>86</sup> Aquí, como en todas sus farsas, salvo dos (cfr. S. Griswold Morley, art. cit.), Diego Sánchez usa básicamente un solo metro; el elegido en este caso es *abba ccdda*, la copla mixta, formada por la redondilla de base seguida de una quintilla del tipo 5º según la clasificación de Rengifo, con cuatro rimas, propia de los autores del siglo XVI, Castillejo, Boscán, Hurtado de Mendoza, Montemayor, Barahona de Soto (cfr. Tomás Navarro, *Métrica española*, Syracuse, 1956, p. 199). Al introducirse estribillos, villancicos, o coplas, éstos quedan naturalmente fuera del esquema, pero luego las glosas se desarrollan en el mismo tipo de coplas mixtas, a veces completadas con un pareado final con nueva rima (que contrariamente a lo que se esperaría no repite la del estribillo), y en una mayoría de casos es aguda. Así pues, villancicos y coplas introducen una cierta distorsión en el esquema básico, del que resulta claro que el autor trata de apartarse lo menos posible. Gil Vicente, en cambio, introduce cambios de metros con flexibilidad, estrofas de distinta extensión siguen una a otra sin orden, y como observa Morley en el artículo citado, pp. 512-513, métricamente algunos pasajes son tan complicados que sólo se pueden calificar de revoltijos ("jumbles"): frente a la regularidad castellana se descubre en G. Vicente un estado de cosas tan diferente que es difícil dar razón de él, y aunque admitamos que la *Cópilaçam* de 1562 ofrece un texto harto deficiente, no se le pueden achacar todas las irregularidades métricas.



anuncie: “Escuchemos la folía / de la bienauenturança”; luego la indicación escénica se refiere específicamente a canto y música: “Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atambor los que están encubiertos en el coro sin que nadie los vea la folía siguiente al tono de ‘Quien os puso en tal estado la de lo verdugado’”; en cambio, la subsiguiente indicación escénica señala en torno a la folía la melodía y el baile: “Aquí cantará vno de los que están escondidos... la copla siguiente al tono de la folía que está dicha, y acabada la copla responderán todos juntos la folía cantando y bailando como la primera vez”, con lo que en la folía parecerían incluirse el canto inicial del solista y el baile.

En Gil Vicente, en el *Templo d' Apolo* y en el *Triunfo do inverno* se trata de un baile sobre todo campesino, de varias figuras en un cierto orden, en una determinada disposición: “ordenadas em folia”, “ordenaramse todos os Romeyros em folia”. El *Auto da feyrá* tiene un uso de folía que se acerca al de la *Farsa militar*. Se habla de cantar una folía:

E porque a graça e alegria  
a Madre da consolação  
deu ao mundo neste dia,  
nos vimos com deuação  
a cantar-lhe hũa folia...

“...Alevātã-se todas, e ordenadas em folia cantarão a cantiga seguinte...”

Las mozas que forman los dos coros se ordenan “em folia”, que parecería ser el acomodarse para un cierto tipo de danza, y en cambio la letra del canto se califica de cantiga, y efectivamente, por su estructura se parece a la de la *Farsa militar*, aunque allí se conserva la alternancia regular de solista y coro que Diego Sánchez manejó con preferencia a toda otra, y aquí la cantiga aparece dividida entre dos semicoros, el primero de los cuales dice el estribillo inicial y la primera copla, y luego alterna las estrofas sucesivas con el segundo: 1er. coro aa bba; 2º coro cca; 1er. coro bba; 2º coro cca. O sea una serie de estrofas con dos tipos de mudanza y sin repetición del estribillo completo al final de cada estrofa, pues sólo se repite el último verso del pareado inicial y no hay verdadera vuelta. El *Templo d' Apolo* ofrece un texto que me parece más concluyente: Tempo Glorioso propone que los ocho romeros canten devotamente “vna prosa conueniente / al sancto Dios que buscamos / en este templo presente” y Apolo contesta:

Yo no sey nada de prosas  
 ni salmos, ni aleluyas,  
 agrádanme las folías  
 y bayles y otras cosas  
 saltaderas son las mías.  
 .....  
 Cantadme, por vida vuestra  
 en portuguesa folía  
 la causa de su alegría...

También aquí los ocho romeros se ordenan "em folía" y cantan una cantiga aa abababab, con la particularidad de que *a* es la repetición alternada del 1er. o del 2º verso del estribillo, y en tanto que el segundo verso del estribillo se repite siempre idéntico, el primero tiene dos pequeñas variantes. Luego Apolo comentará: "Se aquí gayta vuiera, / baylara con vna romera . . .". "En folía" se canta una cantiga en el *Triunfo do inverno*, pero sólo se consigna el refrán, un pareado asonante, y de cantiga se califica el canto "de folía" del *Auto da sebila Casandra*: estribillo ab, copla adccab. O sea, variantes del zéjel, más alejadas del esquema básico que en Diego Sánchez.

El carácter campesino de la danza se pone de relieve en la *Tragicomedia pastoril da serra da Estrela* en la que se presentan dos "foliões" de Sardeal que vienen a desafiar en canto y baile a los de la Sierra de Estrella (y se muestran muy ofendidos por haber sido tomados por castellanos). Luego esos "foliões" bailarán "de terreyro". Parecería que *foliões* es 'aquí sinónimo de 'bailarines de folías' <sup>87</sup> y quizá el sentido con que usa la palabra Sánchez de Badajoz sea 'quienes danzan y cantan folías'.

SIBILA. — Porque escuchen las comarcas  
 delante destes pregones  
 va vn montón de foliones,  
 profetas y patriarcas;  
 todos van cantando en dança  
 sus cantares de esperança  
 con secreta melodía.

<sup>87</sup> En la *Farsa da Lusitania* se usa *foliadores*, y en la *Farsa dos almoceves*, *foliadas* es sinónimo de 'fiesta', 'baile': "E vos fazeys foliadas / e nam pagaes o gaiteyro?". En el dialecto gallego subsiste *foliada* como 'fiesta ruidosa en la que se canta y baila al son de gaitas, pero sobre todo haciendo bulla con tambores y panderos'.

PASTOR. — Escuchemos la folía  
de la bienaventurança.

Los pregones de S. Juan han precedido a la procesión de los profetas y patriarcas que ahora se anuncia, de modo que “delante” debe entenderse ‘a continuación’, ‘luego’. Aquí *foliones* podría entenderse como aposición de patriarcas y profetas puesto que son los distintos profetas quienes cantan las folías, pero en ningún caso se dice que bailen; si hubiera que entender *profetas*, *patriarcas*, *foliones* como tres términos de una enumeración, los foliones serían unos bailarines que acompañaban a los profetas y patriarcas y bailaban las folías cuya letra entonaban éstos. Apoya la primera posibilidad el hecho ya señalado de que todo ello no ocurre a la vista del público, y en consecuencia el baile no tiene significación alguna; por otra parte, tampoco en la *Tragicomedia pastoril da serra da Estrela* los foliones bailan “en folía” sino “de terreyro” y en el *Auto da sebila Casandra* no se menciona baile alguno, si bien al igual que en las obras arriba mencionadas hay aquí varios participantes que cantan juntos “de folía”, siempre en grupos de cuatro.<sup>88</sup>

El uso que uno y otro autor hacen de *folía* nos permite pensar que en aquella primera mitad del siglo XVI, en lo que podríamos llamar la protohistoria de la folía, los dos se refieren a “objetos” (en sentido lógico) ni exactamente iguales ni totalmente diferentes, que tampoco he podido aclarar a satisfacción, teniendo en cuenta la evolución posterior de la folía o las noticias de los diccionarios de la época. Señalaremos, sin embargo, cuáles de esos elementos pueden servir para aclarar los usos de ambos autores.

El texto generalmente utilizado como punto de partida de la definición de la *folía* es el de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o españo'a*, Madrid, 1611, s. v. *folía*: “Es una cierta

<sup>88</sup> En *Triunfo do inverno* cuatro mozas y cuatro mancebos; en *Templo d'Apolo*, cuatro parejas de romeros; en el *Auto da foyra* (cfr. supra, p. 153) un primer coro dice el estribillo y la primera copla, y luego alternadamente los dos coros una estrofa cada uno, y sabemos que el grupo está formado por nueve mozas. ¿No habría una moza solista que dice el estribillo inicial y luego los dos coros, cada uno de cuatro mozas, como en las otras farsas en que los participantes, en número de ocho se ordenan “em folía”? Ello es muy posible, ya que la *Côpilaçam* es muy imprecisa en sus indicaciones escénicas respecto al canto y la música.

dança portuguesa, de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfraçados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de donzellas, que con las mangas de punta van haziendo tornos y a vezes bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juyzio...”,<sup>89</sup> que a la verdad resulta totalmente inadecuado a muchos de los textos en que se habla de folías.<sup>90</sup> Mucho más pertinente es el de Gonzalo Correas en su *Arte grande de la lengua castellana*,<sup>91</sup> quien al hablar de los versos de las seguidillas se refiere también a “otras varias coplillas sueltas o únicas de cantares y folías” de las que las artes poéticas se han olvidado, y luego agrega que “Parece que antes [las seguidillas] se comprehendían en el nombre de folías con las otras coplillas sueltas que no pasaban de 4 versillos, i las que se quedaban en menos, como cabezas de cantares”, o sea que el testimonio de Correas, sea cual fuere su

<sup>89</sup> El *Dicc. Aut.*, 1a. acep., toma la definición de Covarrubias, pero rechaza la etimología toscana *folle* ‘vano, loco, sin seso’, en favor de la francesa hoy generalmente aceptada (cfr. Corominas, *DCELC*, s. v. *folía*), agregando que se usa “regularmente en plural”; *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1949; George Grove, *A dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 1902; Joaquín Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la Música*, Barcelona, Labor, 1954; Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, tr. esp., Bs. As., Centurión, 1944, quien agrega que se trata de una danza de fecundidad (p. 413) o “danza masculina a la manera femenina”.

<sup>90</sup> Cfr. por ejemplo las notas correspondientes a las ediciones de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, de Montesinos-Aubrun, París, Hachette, 1943, p. 7, que remite a Oudin, que a su vez traduce a Covarrubias, y la reciente, tan encomiable, de Alonso Zamora Vicente, Clás. Cast., nº 159; las de Schevill-Bonilla a la edición de *La gran sultana* de Cervantes (*Comedias y entremeses*, Madrid, 1916, vol. II): los textos que se trata de explicar nada tienen que ver con la definición de *folía* dada por Covarrubias. En cambio, es indudable que a ella se refiere un texto de la época de Felipe II que ha tenido la gentileza de hacerme conocer el profesor Rafael Lapesa, de las *Cartas de Felipe II a sus hijas*, ed. Gachard, p. 192: “Lo mejor creo que serán folías que dicen que han de andar por la plaça”.

<sup>91</sup> *Arte grande de la lengua castellana*. Compuesta en 1626 por el maestro Gonzalo Correas, catedrático de Salamanca. Publícalo por primera vez el conde de la Viñaza, Madrid, 1903, pp. 272-273.

valor en la historia de las seguidillas,<sup>92</sup> señala un aspecto que nos permite suponer la existencia de más de un tipo de folías: la descrita por Covarrubias y otra, un cantarcillo breve de danza que se baila por ejemplo en la *Tragicomedia da serra da Estrela*, con clara conciencia de su carácter campesino, y en la *Farsa militar*. Gil Vicente hace explícito el carácter campesino porque ciertas oposiciones deleitarían a su auditorio cortesano, en tanto que una danza campesina entraba por derecho propio en el teatro de Diego Sánchez, y gracias a esa condición es uno de los elementos caracterizadores en el conjunto campesino de tan depurada estilización en el *Peribáñez* de Lope.<sup>93</sup> Tendríamos, pues, respecto de la folía:

<sup>92</sup> Pedro Henríquez Ureña, op. cit., p. 128. Para Francia el *Grand Dictionnaire Universel Larousse* distingue el uso literario del musical, señalando para aquél en el siglo xv su empleo para pequeñas obras en verso que luego se llamaron epigramas, nombre introducido por Marot, que hizo olvidar completamente el de *folie*. Cfr. también el uso catalán de *folia* para una composición de tema amatorio, señalado por Corominas, *DCELC*.

<sup>93</sup> Las folías se mencionan con frecuencia en el siglo xvii: Cervantes, *La gran sultana*, jor. III; *La ilustre fregona*; Cáncer, *Entremés de la visita de la cárcel* y Salas Barbadillo, *Prado de Madrid* (cits. por E. Cotarelo y Mori, *NBAE*, xvii, p. clxxviii); *Entremés del doctor Saleta* (ibid.): impreso en 1691, pero más antiguo), en todos los cuales la folía aparece entre los bailes más en boga en el siglo xvii: zarabanda, chacona, villano, pavana, canario, guineo, zumbapalo, pie de gibao, etc. Con respecto a su carácter es más interesante la referencia en *La villana de Getafe* de Lope de Vega (fecha, para Morley-Bruerton entre 1610 y 1614) en la que la protagonista, villana con pretensiones más altas (situación frecuente en Lope; un amigo del galán pueblerino por ella desdeñado dice "que ya se arroja al cortesano manto / y se atreven sus pies a los chapines") a pedido de doña Beatriz que viene de la ciudad se niega sucesivamente a bailar vacas, villanos, canario, conde Claros, zarabanda, chacona, rey don Alonso, folías, y se decide por el "Ay, ay, ay". No quiere bailar las folías "porque son comunes". Si tenemos en cuenta que en una comedia de su etapa en Alba de Tormes (hacia 1594), *El maestro de danzar*, que ocurre entre gente de alcurnia se habla de aprender "francesa nizarda", gallarda, pavana, torneo, alemana, pie de gibao, morisca, cerdana, y en esa larga serie las folías no aparecen, parecería confirmarse el hecho de su menor frecuencia en las enumeraciones de bailes de la época, quizá no porque no eran aristocráticas o estaban menos en boga, sino por conservar en el siglo xvii vestigios de su origen campesino. Calderón en *El alcalde de sí mismo*, jor. III, las menciona en una situación dramática en la que es esencial lo implícitamente popular y vulgar.

a) Una letra cantada que tomaba la forma de la cantiga de refrán cuya cabeza, generalmente en la forma de un pareado las más veces monorrímo, habría sido lo designado originariamente como folía y que, desarrollada en la cantiga podía ser entonada por solista y coro (Diego Sánchez) y quizá como composición coral polifónica en Gil Vicente. En *Peribáñez* se canta y danza un romancillo que interrumpe la llamada folía, cuarteta octosílaba abab.

b) Un baile con mudanzas especiales (de ahí la insistencia en la ordenación "em folía" en Gil Vicente) ¿emparentado con la danza descrita por Covarrubias?, de origen campesino o montañés, de la Beira baja en cuyo extremo se halla Sardeal de donde provienen los "foliones" del *Auto pastoril da serra da Estrela* (a la altura de Cáceres, en Extremadura, a unos 160 kilómetros de Badajoz) o de la sierra de Sintra, tan cercana a Lisboa, de donde provienen los que folían en el *Triunfo do inverno*. Que sin duda era una música alegre se deduce de las palabras de Apolo en el *Templo d'Apolo* (cfr. supra, p. 154), y también las precisiones que da Diego Sánchez coinciden con el carácter ruidoso apuntado por Covarrubias. En suma, debió de tratarse de bailes alegres, con notas de regocijo y festejo que la iglesia trataría de adaptar y encarrilar, llevándolos de la alegría profana a la sagrada: tanto en la *Farsa del juego de cañas* como en la *Militar* son cantares de regocijo eclesiástico: la bienaventuranza de los elegidos, la Natividad.<sup>94</sup>

c) Las referencias a los instrumentos musicales tampoco son coincidentes: Gil Vicente parece dar preferencia a la gaita, Diego Sánchez habla de "panderetes y atambor", Covarrubias habla de "sonajas y otros instrumentos", el *Dicc. Aut.* (2ª acepc.) habla de acompañamiento de castañuelas.

<sup>94</sup> Otros textos coinciden con el uso de folía en la alegría religiosa: L. Rouanet, *Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, vol. III, p. 420, v. 453:

Cantemos vna folia  
con que nos regoçijemos  
por la gloria deste día.

Adriano García Lomas, *El lenguaje popular de las montañas de Santander*, 1949, p. 150, donde se usa para designar una fiesta procesional marinera que se celebra en San Vicente de la Barquera, descrita en *Del solar y de la raza*, vol. 2º. (Debo también estas referencias a la gentileza del profesor Rafael Lapesa.)

d) En cuanto a las melodías musicales conocidas como folías los problemas son aún más complejos: parecería que la primitiva melodía, sin duda ruidosa, alegre y movida, al ser recogida por los músicos cultos sufrió transformaciones<sup>95</sup> y con el nombre de "folies d'Espagne" se incorporó a las otras de compositores italianos: Milanuzzi, Colonna, Frescobaldi, y sobre todo Corelli, que contribuirá más que ningún otro a su popularización europea. De las varias melodías existentes, se hizo particularmente notable la de series de quintas en un compás de tres por cuatro. La primera descripción de una melodía de folía designada como tal se halla en el libro de Francisco Salinas, *De musica libri septem*, 1577, que da dos versiones de "No me digays, madre" y agrega "quas Lusitani follias vocant". La composición mencionada por Salinas es la N<sup>o</sup> 451 del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* y figura a nombre de A<sup>o</sup> de Alba:<sup>96</sup> "No me digays mal, / madre, a fray Antón". La melodía correspondiente, para tiple, tenor y contratenor está en compás de 3/2, no 3/4 como las folías del siglo XVI en adelante. De Juan Ponce, compositor colocado en primer término en la lista cronológica de autores de folías de Percy A. Scholes,<sup>97</sup> figuran en el mismo *Cancionero musical*, de hacia 1500, doce composiciones, algunas en compás de 3/1. Entre las folías de comienzos del siglo XVII se suelen citar tres contenidas en el *Cancionero de la Sablonara*, para tres y cuatro voces, y se recuerda que la forma de la

<sup>95</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 1960, 9<sup>a</sup> ed.; George Grove, op. cit.; *La Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958-1961, 3 vols. (bajo la dirección de François Michel en colaboración con F. Lesure y V. Fédorov), vol. II, s. v. *folía*, señala que a comienzos del siglo XVII, al alcanzar boga europea su movimiento cambia, y no se trata de una danza de movimiento rápido, sino de carácter grave y reposado, lo que ha hecho pensar en un origen no español para esta folía y así Otto Gombosi la relacionó con Italia: cfr. art. *folia*, de dicho musicólogo en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Im Barenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1955, vol. IV, pp. 479-484.

<sup>96</sup> Fr. Asenjo Barbieri en las "Notas biográficas de los autores contenidos en el Códice", ed. cit., p. 22, identifica dubitativamente a este A<sup>o</sup> de Alba con Alfonso Pérez de Alba, cantor y capellán de la Reina Católica desde 1491.

<sup>97</sup> Op. cit., s. v. *folía*. Francisco Asenjo Barbieri, loc. cit., carece de noticias de este compositor, del que nada más dice el *Diccionario biográfico de la música* de J. Ricart Matas, Barcelona, 1956.

folía fue incluida por los vihuelistas españoles en algunas de sus pavanas (Valderrábano, Pisador, Mudarra).

Estos testimonios musicales y las alusiones a folías en el reinado de Felipe II muestran su difusión en todo el territorio peninsular. Con todo, los testimonios más antiguos en la primera mitad del siglo apuntan al occidente de la península como centro de origen y difusión. De portuguesa califica Gil Vicente a la folía en su *Templo d'Apolo* de 1526,<sup>98</sup> aunque quizá quienes más han contribuido a relacionar a la folía con Portugal sean Salinas<sup>99</sup> y Covarrubias; a éste siguió el *Dicc. Aut.* en su primera acepción, en tanto que en la segunda señala muy expresamente el carácter autóctono, como puede observarse por la redacción: "Se llama también un tañido y mudanza de nuestro baile español que suele bailar uno solo con castañuelas", y a ello parece inclinarse decididamente Corominas, *DCELC*, al decir que si los textos castellanos citados por *Autoridades* "confirman en parte la existencia de folías portuguesas... otros las mencionan como puramente castellanas" y al recordar la existencia de la *folía* o *folia* catalana que es una copla amorosa "a la que no cuadran los dictados de ruidosa o rápida".<sup>100</sup>

<sup>98</sup> El *Diccionario Labor de la música* de Pena y Anglés dice que el nombre de folía "aparece primeramente en Portugal, en 1505, en forma de danza", sin indicar explícitamente el origen del dato, pero este proviene de la fecha que asignan al *Auto de la sibila Cassandra*, que como hemos visto (cfr. supra, nota 15) la crítica más autorizada sitúa a fines de 1513 o comienzos de 1514.

<sup>99</sup> Cfr. G. Grove, op. cit.; Pena y Anglés, op. cit., suponen que Salinas asignó origen portugués a la folía basándose en Gil Vicente.

<sup>100</sup> Cfr. infra, p. 161. Naturalmente las enciclopedias, ya españolas, ya portuguesas (*Enciclopedia Espasa*, *Grande Enciclopedia portuguesa e brasileira*) la asignan a su respectivo país; el *Diccionario de Literatura Española* de la Revista de Occidente, art. de María Josefa Cancellada, afirma que "las folías españolas pasaron a Portugal" y fuera de la península, su peculiar y popularísima melodía se suele llamar con más frecuencia "española" que "portuguesa", aunque ello tiene aún menos valor probatorio que el de las enciclopedias, puesto que fuera de la península, España y Portugal se solían sentir como una unidad por sus íntimas afinidades de lengua, cultura, y unidad política y geográfica en los comienzos de su historia y nuevamente en la época de consolidación de formas y difusión de la folía (1581-1640: si bien la batalla de Villaviciosa, decisiva en la guerra de rebelión de Portugal por recuperar su perdida independencia tuvo lugar en 1665 y la paz se firmó, muerto ya Felipe IV, en 1668). Cfr. los diccionarios de



Creo que hay que pensar que *folia* recubre varios "objetos" con contaminación de significados: uno de origen culto, enlazado con la lírica trovadoresca (cfr. Corominas, en cuanto a la evolución semántica de la palabra francesa *folie* y su utilización tan frecuente en la lírica trovadoresca con el sentido de 'locura provocada por la pasión amorosa'); otro, de origen popular, emparentado con *folia* 'lance del torneo en que batallan dos cuadrillas desordenadamente' y de ahí 'desconcierto' 'desbarajuste' 'mezcla'<sup>101</sup> y cuya relación con la definición de Covarrubias se transparenta en el gallego *foliada* 'fiesta con música, ruidosa y desordenada'.

Dentro de la historia de la folía el testimonio de Diego Sánchez es doblemente importante: primero por tratarse de canciones precisas, no meras referencias alusivas como las que abundan en el siglo XVII; por su fecha temprana; por el hecho mismo de que Diego Sánchez al escribir cerca de la frontera de Portugal estaba en condiciones de transmitir hacia zonas centrales y occidentales de la península formas de canto y baile que aun en el caso de tener su núcleo de difusión en Portugal, su límite occidental no coincidiría con la frontera política. El carácter de "transmisor" de Diego Sánchez aparece confirmado por el hecho de que una de sus folías, la de la *Farsa del juego de cañas* precisamente, está en portugués:

Aquí folian y cantan con sus panderetes...  
Queyn espera non despera  
si esperança he vera

Pero hay otra en castellano, ya sea porque existieran folías extremeñas en castellano, ya sea que nos encontremos con dos pasos sucesivos del avance de una forma occidental hacia el centro y sur de la península: el primero en su lengua propia, y otro grado más avanzado de adaptación con el empleo del castellano.

No es extraño que tanto Gil Vicente como Diego Sánchez de Badajoz, ambos atentos a lo popular, hayan incorporado las folías a las formas líricas y bailables de su teatro, Gil Vicente más sensible a la vena lírica pura, Diego Sánchez a la folklórica o costum-

Larousse, Littré, Hatzfeld-Darmesteter, Oxford, etc., con sus constantes referencias a las "folies d'Espagne". En cambio, quienes siguen a Covarrubias, o se refieren al tipo de danza primitiva que su definición caracteriza (por ejemplo, Curt Sachs, op. cit.) las relacionan con Portugal.

<sup>101</sup> Corominas, *DCELC*, s. v. *kollar*.

brista; éste insistiendo sobre todo en aspectos tales como los instrumentos ruidosos y las melodías inspiradas en temas populares, aquél adaptando la folía a los contenidos psicológicos o a las estructuras que en su teatro solían destacar la danza y el canto. Y ambos habían conocido sin duda las folías populares, Gil Vicente las de Sintra y Sardeal, Diego Sánchez aquellas y las de su zona extremeña, tierra de transición entre el Occidente y el Centro de la Península. Nada en los detalles consignados en uno y otro tiene verdadero paralelismo o supone indudablemente un préstamo de autor a autor. Y aun en el caso de que una folía en una pieza de Gil Vicente hubiera sido la causa determinante de su presencia en una de Sánchez, se trata de autores sin verdaderas afinidades vitales o literarias, de modo que tales filiaciones son prácticamente imposibles de determinar: si Sánchez tomó algún elemento, el proceso de adopción, transformación y reelaboración ha sido tal que recreó el material que pudo haberle servido de punto de partida, y al encontrarse amalgamado con otros en un contexto totalmente nuevo se borró toda posible huella de influencias.

Entre el *Auto da Sebila Cassandra* y la *Farsa del juego de cañas* no hay nada que deba explicarse, necesariamente, en la una por el otro, pues los detalles comunes sólo pueden interpretarse como reveladores de conocimiento mutuo y aprovechamiento efectivo si se dan en consonancia con aspectos de temática, estructura dramática y formas verbales semejantes,<sup>102</sup> cosa que creemos haber demostrado, no ocurre en el caso presente.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"

<sup>102</sup> Eugenio Asensio, "El soneto *No me mueve...*", *RFE*, XXXIV (1950), 136, refiriéndose específicamente a los conceptos y símbolos religiosos, ofrece una pauta crítica ejemplar: "Sólo cuando está atestiguado el hecho histórico de la transmisión o cuando las semejanzas se amontonan, puede afirmarse con cierta seguridad el contacto directo".

## HIERONYMUS BOSCH Y LOS SUEÑOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO

### I. EL TEMA Y LA CRÍTICA

En 1635 se publicó en Valencia un opúsculo cuyo título rezaba: *El Tribunal de la justa venganza, Erigido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en Bufonerías, Bachiller en Suciedades, Cathedrático de visión y Proto-Diablo entre los hombres*. El autor se ocultaba bajo el seudónimo de Arnaldo Francofurt, nombre que encubría el del Maestro de Esgrima Luis Pacheco de Narváez, y quizás los de Juan Pérez de Montalbán y el Padre Niseno. No hay duda de que Pacheco de Narváez fuera el autor principal. De hecho, el maestro de esgrima tenía razones de peso para lanzarse con tanta saña contra Quevedo: éste le había demostrado prácticamente que uno de los golpes que indicaba como excelente en su *Libro de la grandeza de la espada* no era tan infalible como él pretendía. Además, Quevedo le había ridiculizado varias veces en sus obras.<sup>1</sup> Eran éstos motivos más que suficientes para desatar una campaña feroz contra Quevedo.<sup>2</sup>

Es precisamente en *El tribunal de la justa venganza* donde por primera vez se asocia el nombre de Bosch con el del autor de los *Sueños*:

<sup>1</sup> Cfr. el *Buscón*, Lib. I, cap. viii y *El sueño del infierno*, p. 128.

En el presente trabajo se dan en el texto mismo o en las notas, la página en que aparece el fragmento citado según la edición de Felicidad Buendía, Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid, 1961, vol. I. En el texto se utilizarán las siguientes abreviaturas para citar los *Sueños*: *El sueño del Juicio Final* (S. J.), *El sueño del infierno* (S. I.), *El alguacil endemoniado* (A. E.), *El mundo por de dentro* (M. D.), *El sueño de la muerte* (S. M.).

<sup>2</sup> Para lo que se refiere a las polémicas literarias de Quevedo, véase Emilio Carilla, *Quevedo entre dos centenarios*, Tucumán, 1959, p. 43 y siguientes.

...los jueces dijeron que Don Francisco de Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateísta y pintor Jerónimo Bosque, porque todo lo que éste ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijese que había demonios pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho Don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dudativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban.<sup>3</sup>

Desde ese momento, apenas hay autor que no cite a Bosch al hablar de Quevedo, y tampoco faltan tratados en que se recuerde a éste al referir a la pintura del artista holandés. Véase, por ejemplo, la opinión de Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, escritos en 1675:

...muchos convienen que nuestro D. Francisco de Quevedo, en sus *Sueños* se valió de las pinturas de este hombre ingenioso (Bosch).<sup>4</sup>

Es decir que poco después de la publicación de los *Sueños* (la primera edición se realizó en Barcelona en 1627), comenzó a establecerse entre Quevedo y Bosch una relación muy íntima, tanto que se tomó decididamente a éste como uno de los inspiradores de la obra del escritor español.

No puede negarse que Quevedo mismo fue el responsable directo de esa opinión. No sólo cita a Bosch en el *Buscón*<sup>5</sup> y en dos de sus poesías satíricas,<sup>6</sup> sino que lo nombra en *El alguacil endemoniado* de la siguiente manera:

Mas dejando éstos, ós quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotrós, pintándonos con

<sup>3</sup> Citado por don Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, 1943, p. 17.

<sup>4</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Barcelona, 1950, p. 271.

<sup>5</sup> El *Buscón*, Lib. II, cap. ii: "Uno hincado de rodillas, remedaba un cinco de guarismo: socorría a los cañones. Otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas se hacía un oவில்lo. No pintó tan extrañas posturas el Bosco como yo vi."

<sup>6</sup> Barba que con la nariz            Trata de excomuni6n y no de musas,  
se junta a dar un pellizco;    que escribes moharraches,  
sueño del Bosco con tocas,    Bosco de los poetas,  
rostro de impresi6n de grifo.    todo diablos y culos y braguetas.

Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, 1960, vol. II, p. 298 y p. 141.

garras, sin ser aguiluchos, con cuernos, no siendo casados; con colas, habiendo diablos rabones, y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto que poco ha fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no había creído nunca que había demonios de veras (A. E., 137).

Adviértase, que según las palabras de Quevedo, Bosch era un artista cuya ortodoxia dejaba mucho que desear: el dudar acerca de los demonios o el infierno era razón más que suficiente para calificar a alguien de hereje. Lo mismo se transluce a través de las frases de *El tribunal de la justa venganza* citadas anteriormente. Una defensa de la ortodoxia del maestro holandés fue escrita por Fray José de Sigüenza en su *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, escrita en 1603,<sup>7</sup> que es empero, una voz aislada.

Siempre que se alude al Bosco en el siglo XVII se hace referencia a lo extraño o a lo monstruoso que puede haber en sus pinturas,<sup>8</sup> independientemente de la estima que éstas merezcan en quien escribe. Bosch ha sido siempre un pintor de misterios, y desde el siglo XVII hasta la fecha se ha seguido discutiendo el significado de sus cuadros.

Volviendo a la asociación constante que los críticos han realizado entre Quevedo y el pintor de Bois-le-Duc, conviene pasar revista, aunque sea a grandes rasgos, a las opiniones que siguieron a las de *El tribunal de la justa venganza* y a las de Jusepe Martínez.

En el trabajo de Ernest Merimée se lee:

Quevedo, à ses débuts, ne pouvait connaître que par ouï-dire les fresques de Michel-Ange ou d'Orcagna, mais il avait vu les tableaux bizarres de Jérôme Bosch, dont on admire encore au Musée du Prado le *Triomphe de la Mort*. Il les cite a plusieurs reprises, et leur donne le même nom qu'à ses visions, *Sueños*.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1909, vol. II, p. 635.

<sup>8</sup> Para todo lo referente al Bosco durante los siglos XVI y XVII, véase Xavier de Salas (op. cit.) y Ricardo del Arco, "Estimación española del Bosco en los siglos XVI y XVII", *RIE*, X (oct.-dic. 1952), 417-433.

<sup>9</sup> Ernest Merimée, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, 1886, pp. 174-75.

En realidad se había ya citado a los cuadros de Bosch con el calificativo de Sueños en el siglo XVI, antes de que se escribieran las obras de Quevedo.<sup>10</sup> Hay que aclarar además, que el *Triunfo de la Muerte* no es obra de Bosch sino de Brueghel el Viejo,<sup>11</sup> y este error volverá a aparecer en críticos literarios posteriores. En resumen, sin hablar de influencia directa, Merimée indica un acercamiento con un cuadro que, irónicamente, no pertenece a Bosch.

Don Aureliano Fernández Guerra también alude a las semejanzas entre Quevedo y Bosch. Conviene citar el párrafo:

Dante le inflama con sus cantos; Fratelli Organna y el Bosco le prestan su inventiva y la entretenida variedad y el fuego de sus frescos y tablas.<sup>12</sup>

Sin hablar de ningún caso concreto, Fernández Guerra menciona a Bosch como uno de quienes prestaron temas e inspiración a Quevedo.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en el discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando, en 1901, dice al hablar del Bosco que sus fantasías “parecen generadoras de los *Sueños* de Quevedo”<sup>13</sup> y con esta afirmación se da un paso más en la asociación de ambos artistas. De allí a buscar en Bosch el antecedente de los personajes de los *Sueños* no hay sino una distancia mínima.

<sup>10</sup> El nombre de “sueños” atribuido a pinturas de formas extravagantes parece tener una larga tradición previa a Quevedo. En *Notizie d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti a Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, e Venezia, scritte da un'anonimo di quel tempo*, Bassano, 1800, p. 77, el autor afirma haber visto en casa del Cardenal Grimano de Venecia, en el año 1521, “la tela dell'inferno con la gran diversità di mostri, fu de mano de Jeronimo Bosch. La tela delli Sogni fu de man de l'istesso”. El nombre genérico de Sueños para representaciones evidentemente imaginarias debía ser, por lo tanto, de uso común aun fuera de España.

<sup>11</sup> Cfr. Maurice Gossart, *Jérôme Bosch, le faiseur de diables de Bois-le-Duc*, Lille, 1907, p. 46.

<sup>12</sup> Aureliano Fernández Guerra, Discurso preliminar a su edición de las *Obras completas de Quevedo*, Sevilla, 1897, p. 24.

<sup>13</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento Español”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, 1942, vol. VII, pp. 201-202.

Luis Astrana Marín publica en el *Ideario de Don Francisco de Quevedo*,<sup>14</sup> y repite más tarde en *La vida turbulenta de Quevedo* las siguientes apreciaciones:

Adviértense reminiscencias de la *Divina Comedia* de Dante y de las Danzas de la Muerte medievales, y muchos detalles están inspirados directamente en el realismo, bien que caricaturesco, moral y gótico, de las tablas fantásticas de Jerónimo Bosch o el Bosco. No hay sino contemplar algunos cuadros suyos en el Monasterio del Escorial o en el Museo del Prado, verbigracia, el *Triunfo de la Muerte* o *La creación*, para advertir lo maravillosamente que armonizan estas figuras con los más felices rasgos de la pluma inquieta y torturante del satírico.<sup>15</sup>

Aquí se habla claramente de inspiración directa de muchos detalles, pero desgraciadamente, como ya se ha indicado, el *Triunfo de la Muerte* no es obra de Bosch, y en cuanto a *La creación*, es difícil concebir en qué se parece esta tabla en "grisaille" a las obras de Quevedo. Se trata de una pintura en el reverso de los paneles laterales de *El jardín de los deleites*, que al cerrarse forman las dos mitades de un globo terráqueo en el que se advierten las formas de plantas fantásticas en una tierra que está emergiendo de las aguas, cubierta por densas nubes de tormenta. Es posible que Astrana Marín se refiera con ese nombre al cuadro en sí, *El jardín de los deleites*, y no a su reverso.

Américo Castro, en su edición del *Buscón*, alude en una de las notas a Bosch:

Recordando algunas de sus obras del Prado, se explica bien la analogía en el espíritu y en la técnica que presentan ciertos pasajes de Quevedo con el Bosco. La falta de sensibilidad que, por ejemplo, muestran algunas figuras del cuadro *La creación* se armoniza bien con la dureza de algunos personajes de nuestro autor. Pero más de cerca imitó Quevedo lo grotesco y la complicación de las líneas, así como aparecen en los mil bichejos que en éste y en otros cuadros se revuelven en las posturas más inverosímiles...<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Luis Astrana Marín, *Ideario de Don Francisco de Quevedo*, Madrid, 1940, p. 130.

<sup>15</sup> Luis Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, 1945.

<sup>16</sup> Francisco de Quevedo, *Vida del Buscón*, ed. Américo Castro, Madrid, 1911, pp. 164-65.

La actitud de Américo Castro parece más comprensiva que la de los críticos anteriormente citados en lo referente a las relaciones entre Quevedo y Bosch.

Leo Spitzer también alude al tema en su trabajo sobre "La enumeración caótica en la poesía moderna":

La edad media no ha sabido presentar la multiformidad del mal en alucinaciones macabras con la obsesiva insistencia que encontramos en el barroquismo de un Quevedo o de sus equivalentes en pintura, Jerónimo Bosch o Brueghel...<sup>17</sup>

Aunque se hable de equivalencias, no se explica claramente en qué radican las mismas.

Los autores citados —y otros que se podría agregar, por ejemplo René Bouvier<sup>18</sup> y Antonio Papell<sup>19</sup>— admiten una semejanza o inspiración entre Quevedo y Bosch. Sin embargo, no hay por lo general, intentos de concretar en qué medidas y sobre qué detalles específicos puede observarse esa influencia. El interrogante que el mismo Quevedo contribuyó a plantear se resuelve con una afirmativa, pero sin explicaciones.

En 1943, don Xavier de Salas adopta una posición netamente contraria a la mantenida hasta entonces. En su discurso de ingreso a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, después de citar el párrafo de Jusepe Martínez que, como ya se ha visto, indica la posibilidad de que Quevedo se valiera de las pinturas de Bosch para inspirarse, afirma:

No creemos en la posibilidad de una directa filiación de los *Sueños* de Quevedo. Estos la tienen extensa y lejana, y su larga genealogía la hizo Cejador. Demasiada facultad creadora poseía Quevedo para constreñirse a imitar: demasiados ejemplos literarios existían a su alcance para necesitar de estas pinturas, cuyo autor fue el primero en denunciar como ateo. Estilísticamente no nos parecen nada semejantes estas obras. Nada tienen que ver con los fantásticos personajes y los monstruos del Bosco habitando unos irreales paisajes siem-

<sup>17</sup> Leo Spitzer, "La enumeración caótica en la poesía moderna", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, p. 326.

<sup>18</sup> Cfr. René Bouvier, *Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios*, Buenos Aires, 1945, p. 53.

<sup>19</sup> Cfr. Antonio Papell, *Quevedo. Su tiempo, su vida, su obra*, Barcelona, 1947, p. 441.





Fig. Nº 1. — "El Juicio Final", de la tabla **Los siete pecados capitales** de Jerónimo Bosch.



Fig. Nº 2. — "La Gloria", de la tabla **Los siete pecados capitales** de Jerónimo Bosch.





Fig. N° 3. — "La soberbia", fragmento de la tabla **Los siete pecados capitales** de Jerónimo Bosch.



Fig. Nº 4. — Detalle del panel central de **Las tentaciones de San Antonio** de Jerónimo Bosch.

pre crudamente detallados por crudas luces. Tan lúcidamente detallados como ellos mismos lo fueron en su fantástica y alucinante realidad.<sup>20</sup>

Para Xavier de Salas, el origen de la aproximación de los nombres de Quevedo y el Bosco puede encontrarse en las guerras literarias y en la consideración del Bosco como ateo o incrédulo, por cuya razón, motejar a alguien de Bosco equivalía a llamarle “descreído”; el alcance de tal adjetivo debía ser bastante grave en tiempos de la Contrarreforma.

Emilio Carilla atenúa esa posición, pero tampoco acepta plenamente la teoría de la influencia. En su libro sobre Quevedo afirma:

Conocemos el favor que gozó el Bosco en España, particularmente en tiempos de Felipe II, pero me parece aventurado asegurar —a través de vagas semejanzas— que temas de los *Sueños* se inspiran en cuadros del pintor flamenco. Creo que se ha exagerado la relación entre el Bosco y Quevedo: más que inspiración o punto de partida, debemos ver coincidencia espiritual en algunos aspectos, o —como dice Spitzer— “equivalencias”.<sup>21</sup>

Para Carilla, no hay en Quevedo nada semejante a las alimañas que pueblan los cuadros de Bosch:

Lo que distingue a esta obra del escritor (así como a la gran mayoría de las obras en prosa), es la ausencia de todo personaje que no sea el hombre.<sup>22</sup>

Sin embargo, reconoce una aproximación entre los dos cuando al referirse a *El jardín de los deleites* afirma que hay en ambos “una deformación y acumulación de figuras”.

También para Margherita Morreale hay semejanzas y diferencias. Las primeras se limitan al hecho de haber tratado los dos similares temas, es decir, los novísimos o postrimerías. En cambio, difieren en la interpretación del problema de la tentación y salvación del hombre. Para Bosch la solución está en “no dejarse traicionar por la atracción de lo deforme, lo monstruoso, lo falaz”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Xavier de Salas, op. cit., pp. 31-37.

<sup>21</sup> Carilla, op. cit., pp. 115-117.

<sup>22</sup> Ibid., p. 116.

<sup>23</sup> Margherita Morreale, “Quevedo y el Bosco, una apostilla a los Sueños”, *Clav.*, XL (julio-agosto, 1956), 40.

representado en las innumerables criaturas absurdas que rodean a San Antonio en los diversos cuadros que le muestran en el momento de la tentación. En los *Sueños*, en cambio:

...el mal ya no está concebido como la tentación demoníaca; los vicios no se presentan como atracciones traidoras, sino como ingénitos en la naturaleza caída del hombre, propios de su estado, su sexo, su edad, su vocación profesional.<sup>24</sup>

Quevedo no necesita símbolos como Bosch, porque le basta con extender el concepto hasta sus últimas consecuencias. Margherita Morreale ve por lo tanto una semejanza en los temas y una diferencia en el espíritu que anima a ambos autores.

Si se resumen las opiniones anteriores, se distinguen cuatro posiciones: la primera acerca a ambos artistas, sin afirmar decididamente que hubo influencia; la segunda apoya la teoría de una definida contribución de Bosch en la elaboración artística de Quevedo, sobre todo en los *Sueños*; la tercera niega rotundamente que exista tal relación, y la cuarta afirma con más cautela una afinidad de temas y hace hincapié en la diferencia del enfoque.

Queda por hacer un estudio de las imágenes usadas por los dos artistas, respetando como es lógico las diferencias existentes entre uno y otro medio de expresión empleado. A esto se dedicarán las páginas siguientes.

## II. LOS CUADROS DE BOSCH Y SU LOCALIZACIÓN

En este punto del presente trabajo, conviene hacer una reseña de los diversos cuadros de Bosch existentes en España que pudieron tener relación con los *Sueños* de Quevedo.

Don Felipe de Guevara parece haber sido el primer coleccionista de obras de Bosch que tuvo la Península Ibérica. Él acompañó, como Gentilhombre de Boca, a Carlos V en su viaje a Túnez y Nápoles. En su vejez, escribió el libro que lleva por título *Comentarios de la pintura*,<sup>25</sup> en el que se encuentran algunos comentarios sobre Bosch, de quien poseía seis tablas. A su muerte, las mismas fueron vendidas por sus herederos a Felipe II. Un documento de los Archivos de Simancas del 16 de enero de 1570, nos da la lista de las mismas: *El carro de heno, Dos ciegos, Una danza al modo*

<sup>24</sup> Morreale, *ibid.*, p. 42.

<sup>25</sup> Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid, 1787.

*de Flandes, Unos ciegos cazando un jabalí, Una bruja, La curación de la locura* son sus títulos.

En 1574, Felipe II confía al Monasterio del Escorial entre otros cuadros, nueve más de Bosch, que fueron los siguientes: *La adoración de los Reyes Magos, El prendimiento de Cristo, Cristo con la cruz a cuestas, El descendimiento de Nuestro Señor al Limbo*, un tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, otra *Tentación* del mismo Santo, pero sobre una tabla sola terminada en semicírculo, *Los siete pecados capitales, El carro de heno, y El jardín de los deleites*.

En 1593 se agregan a los ya existentes en el Escorial, los siguientes cuadros: *De la variedad del mundo*, con diversos disparates, *El Juicio* y disparates, una *Tentación de San Antonio*, otra pintura de tabla, al óleo, muy oscura con diversos disparates, y *La coronación de espinas*.<sup>26</sup>

Desgraciadamente, varios incendios acaecidos en los diversos edificios a los cuales los cuadros fueron trasladados posteriormente, la ocupación de las tropas francesas, y simplemente el tiempo, destruyeron muchas de estas pinturas, sin contar con que en ciertas ocasiones se daban por originales de Bosch obras que eran sólo de su escuela. La mención de estos cuadros nos interesa porque de una manera u otra pudieron ser obras vistas por Quevedo, y el tema de alguna de ellas (especialmente en casos como el del *Juicio* que desapareció, pero del que se supone podría ser una copia la que actualmente está en el Museo de Viena)<sup>27</sup> tiene mucha relación con el de los *Sueños*.

Por otra parte, la forma en que Quevedo menciona al Bosco, especialmente en el *Buscón* y en *El alguacil endemoniado*, no deja lugar a dudas acerca de este hecho: él vio las obras de Bosch, seguramente algunas en las que había demonios y "disparates", y le impresionó la contorsión de ciertas figuras, y la forma en que se representan los diablos. Esto significa que podemos descartar los cuadros de carácter religioso o episódico, como por ejemplo

<sup>26</sup> Para mayores detalles sobre los cuadros del Bosco en las colecciones españolas, cfr. J. V. L. Brans, *El Bosco en el Prado y el Escorial*, Barcelona, 1948, cap. ii, y Gossart, op. cit., pp. 39-42, y Apéndice II, p. 309.

<sup>27</sup> Gossart, op. cit., p. 55, y Jacques Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 39.

*La curación de la locura, La adoración de los Reyes, El prendimiento de Cristo, Cristo con la cruz a cuestas, etc.*, en los cuales no existen ni figuras infernales ni seres extraños. De haberlos visto, no podían impresionar excesivamente a Quevedo, porque tanto en el tema como en su desarrollo pictórico no se distinguen mucho de cualquier otro cuadro de la época.

En cambio nos interesan los siguientes: *El carro de heno, Las tentaciones de San Antonio*, en particular la que se encuentra en la actualidad en el Museo de Lisboa, es decir un tríptico, *Los siete pecados capitales* y *El jardín de los deleites*. Este último se encontraba en 1635 —tiempos de Felipe IV— en el Palacio Real de Madrid, de acuerdo con el inventario del palacio realizado en dicho año. El mismo cita otras veinte tablas de Bosch, entre las cuales se cuenta la de *Los siete pecados capitales*, que según Ponz, el editor de Felipe de Guevara, estaba en la alcoba del Escorial donde murió Felipe II.

En los inventarios del palacio del Pardo de 1608, 1653, y 1701, se menciona, entre otros, una copia de *El jardín de los deleites*. *El carro de heno* permaneció en el Escorial, donde aún puede verse hoy día. En cuanto a *Las tentaciones de San Antonio*, si bien fue llevado a Portugal en fecha incierta, puede haber sido visto por Quevedo en el original del Escorial o en cualquiera de sus copias, una de las cuales está en el Prado en nuestros días. Fray José de Sigüenza enumera cinco *Tentaciones* en el Escorial tan sólo.

En cuanto al *Juicio Final* —que por cierto podría tener una relación muy directa con el *Sueño* del mismo nombre— ya vimos que se le cita en 1593 como uno de los entregados al Escorial. El cuadro había sido comprado al prior Don Fernando (un hijo natural del duque de Alba) en subasta pública. En los inventarios del siglo XVIII no se le vuelve a mencionar. Sin embargo, en el Museo de Viena hay un tríptico que Hymans<sup>28</sup> considera como una copia del que Felipe el Hermoso mandó pintar en 1504. En el reverso de los paneles laterales aparecen San Bavo, protector de los Países Bajos, y Santiago de Compostela, patrón de España, cosa que parecería confirmar la teoría de que se trata de una obra destinada a la Corona española, en la que ya existía un marcado interés por las obras pictóricas flamencas. Se evitará comparar esta obra con

<sup>28</sup> Citado por Ludwig von Baldass, *Hieronymus Bosch*, London, 1960, p. 225.



las de Quevedo, pero vale la pena considerar el antecedente, porque sabemos con certeza que un cuadro de Bosch con ese tema existió en el Escorial.

### III. QUEVEDO Y BOSCH: INFLUENCIA Y ORIGINALIDAD

Ya advertimos que el mismo Quevedo dio lugar al posterior acercamiento de sus *Sueños* con las obras de Bosch. Sin embargo, también cita a otros autores (Dante, Psello, Propercio, el Beato Hipólito) y esto no parece haber impresionado a sus críticos y comentaristas con tanta profundidad. Para que la comparación entre Quevedo y el pintor de Bois-le-Duc se haya mantenido con tanta tenacidad, más aún, dando lugar a las disparidades que ya se han visto, puede sospecharse que se trata de una idea sostenida por intuiciones bastante profundas. Se trata ahora de ver hasta qué punto esta intuición puede explicarse y en qué medida puede considerarse aceptable.

#### a) TEMAS COMUNES: TRADICIÓN

Lo primero que salta a la vista cuando se compara la obra de los dos autores, es la semejanza de los temas y de la forma en que se los desarrolla. Sin embargo, como se verá, la tendencia a describir episodios con los mismos rasgos, no significa necesariamente el influjo del pintor sobre el escritor. Estos elementos comunes tenían ya una larga tradición previa a los dos autores y por lo tanto no cabe hablar de influencias sino de comunidad de fuentes o simplemente, de elementos tradicionales. A continuación se expondrán algunos ejemplos de esto.

Ya se ha hecho mención a la importancia que las postrimerías asumen en la temática de los *Sueños*. Cada una de ellas (excepción hecha de la Gloria) constituye el eje de una de estas obras: *El sueño del Juicio Final* trata de la segunda postrimería; *El sueño del infierno* y *El alguacil endemoniado* giran alrededor del tema del Infierno, el tercero de los Novísimos; *El sueño de la muerte* alude a la postrimería homónima. Ahora bien, el cuadro que Felipe II tenía en sus habitaciones del Escorial, *Los siete pecados capitales*, representa no sólo estos pecados, sino los novísimos, y es muy posible que esta obra de Bosch fuera vista por Quevedo.

Esta tabla está concebida como un gran círculo que representa el Ojo de Dios —de venerable tradición bíblica—, en cuya pupila

descubrimos a Jesucristo rodeado por la inscripción: "Cave, cave, Dominus videt". Los siete pecados capitales están distribuidos en círculo alrededor de esta pupila, como si fueran su iris. Se los va representando por medio de escenas en las que es relativamente evidente su influencia. Cuatro pequeños círculos situados en los ángulos del cuadro representan las postrimerías, de las cuales la del Infierno es notable porque cada uno de los pecados capitales es castigado de manera correspondiente, en la que se adivina una especie de ley del "contrapasso", como dirían los comentaristas de Dante.

Si se observa el círculo que representa el Juicio (cfr. fig. 1) se pueden descubrir analogías bastante notables con el comienzo de *El sueño del Juicio Final*:

Parecióme, pues, que veía un mancebo que, discurriendo por el aire, daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura. Halló el son obediencia en los mármoles y oídos en los muertos; y así, al punto, comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos que ya andaban unos en busca de otros. (S. J., 126)

Encontramos, en vez de cuatro ángeles, como en Bosch, sólo uno, pero el esfuerzo que presupone tocar la trompeta es tan evidente en aquéllos como en éste. Los muertos a medio salir de las tumbas son otro elemento común. Vemos que uno y otro eligen representar o describir el día del Juicio utilizando los mismos símbolos.

Un poco más adelante, en el mismo *Sueño del Juicio Final*, leemos:

Andaban los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenían que dar de sus encomendados, y los diablos repasando sus tachas y procesos. Al fin todos los defensores de allá de fuera. Estaban los diez mandamientos por guardas a una puerta tan angosta, que los que estaban de puro ayuno flacos, aún tenían que dejar algo en la estrechura. (S. J., 128)

Si comparamos la descripción anterior con el medallón de Bosch que representa la Gloria (cfr. fig. 2), advertiremos en seguida la semejanza de concepciones: un Santo y un ángel guardan el portón de entrada del Paraíso, ciertamente muy angosto. Además, las dos figuras están en la "parte de afuera" del mismo, igual que en la descripción quevedesca, y tanto es así que un demonio está aún

tratando de arrastrar consigo a una mujer que parece haberse salvado.

En el iris del ojo de Dios que se mencionó anteriormente, se encuentran los dibujos que representan los pecados mortales. Uno de ellos es la Soberbia, como lo confirma la inscripción correspondiente. Bosch representa este pecado por medio de una mujer que se adorna minuciosamente, mientras un demonio semiescondido sostiene el espejo en que ella se mira (cfr. fig. 3). Hoy lo llamaríamos vanidad más que soberbia, pero aquélla es sólo una variante de ésta: al dar mayor importancia y estima a las prendas propias se cae en una especie de egolatría. En Quevedo no falta esta pasión, pero aún más distorsionada, porque no son las mujeres bonitas las que la padecen, sino las feas:

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el alcohol, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeitte, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas... Otra vi que tenía su media cara en las manos en los botes de unto y en la color.

—Y no queráis más de las invenciones de las mujeres —dijo un diablo—: que hasta resplandor tienen sin ser estrellas... mirad cómo se consultan con el espejo sus caras. (S. I., 153)

Es decir, otra vez coincidencia de figuración entre uno y otro de los artistas.

Cuando Quevedo describe al Licenciado Calabrés, dice entre otras cosas:

Este señor era de los que Cristo llamó sepulcros hermosos, por de fuera blanqueados y llenos de molduras, y por dentro pudrición y gusano, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma de muy ancha y rasgada conciencia. (A. E., 134)

En el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, en el panel central junto al Santo, aparecen varias figuras que parecen estar leyendo un texto sagrado o cantando algún himno de esa especie. Se trata, según los comentaristas, de una misa negra, y estas figuras podrían formar el coro sacrílego. Una de ellas, la que está en primer plano, deja ver las entrañas putrefactas que se derraman a través de un rasgón del manto que le cubre (cfr. fig. 4). Sería un

buen antecedente gráfico del Licenciado Calabrés, porque además los dos personajes están relacionados con el culto divino.

En *El carro de heno* —que se comentará más adelante— podemos encontrar un grupo de figuras que tienen cierta semejanza con otro personaje de Quevedo. Se trata del conjunto de personas a caballo que siguen el carro, símbolo de las vanidades humanas. Se nota entre ellas una que lleva corona, y en segundo plano, más desdibujada, otra con mitra. Alrededor del carro se agrupan una serie de monjes y religiosas. Por su parte, en un pasaje de *El sueño del infierno*, dice Quevedo que en el camino del mal, el de la mano izquierda, “no faltaron... muchos eclesiásticos, muchos teólogos” (S. I., 143). Lo mismo que en el camino por donde el carro de heno se dirige, arrastrado por los demonios, hacia el panel de la izquierda, donde se puede ver el infierno. Y de paso, notemos que en todos los trípticos donde aquél aparece, se encuentra siempre en la izquierda, derecha del que mira. Podría citarse, de no ser demasiado largo, el párrafo que dedica Quevedo a los zurdos en *El sueño del infierno*, que termina de la siguiente manera: “Y en el día del Juicio, todos los condenados, en señal de serlo, estarán a la mano izquierda” (S. I., 154).

La conclusión de todo lo anterior podría parecer muy obvia: en varias ocasiones, los cuadros de Bosch sirvieron de antecedente directo a la obra de Quevedo. Sin embargo, sería demasiado arriesgado aceptar esa conclusión. Los ejemplos anotados —en los cuales observamos una visión común de elementos— ciertamente demuestran una coincidencia en los temas y en la concepción plástica, pero se trata de lugares tan comunes en la literatura o en las artes que de ninguna manera se puede hablar de influencia. Si la hubiera debería atribuirse a la comunidad de fuentes, o sencillamente al hecho de que ambos autores trabajaban con medios y elementos tradicionales cristianos. Cualquier artista que haya leído la Biblia podría haber imaginado situaciones semejantes o escrito párrafos como los anteriormente anotados. Con respecto a la crítica a los eclesiásticos muy evidente en Bosch, y escasa, aunque no ausente, en Quevedo, puede hablarse de influencias erasmistas en el caso de este último.<sup>29</sup> En cuanto a Bosch, uno de los pocos datos históricos que se tienen acerca de su vida, indica que pertene-

<sup>29</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, 1950, vol. II, pp. 398-399.

ció a la hermandad laica de Nuestra Señora de Bois-le-Duc, su ciudad natal. Esta hermandad, de principios muy estrictos, encargó una ceremonia fúnebre cuando el artista murió en 1516. La Reforma propiamente dicha no había comenzado aún, pero ciertamente no podía pasar inadvertida la relajación del clero cuya crítica vemos en *El carro de heno* o *Las tentaciones de San Antonio*. Y ciertamente el problema era más evidente para quien, como Bosch, pertenecía a una asociación de probada ortodoxia. No estaría de más saber cuáles fueron sus relaciones con otra Hermandad, la de los Hermanos de la Vida Común, existente en su misma ciudad natal, y en la cual Desiderio Erasmo completó su educación; es muy posible, sin embargo, que no se puedan tejer al respecto más que conjeturas. El caso es que incluso en este aspecto de la crítica al relajamiento de las costumbres eclesiásticas, no se tienen pruebas suficientes para considerar la influencia de Bosch sobre Quevedo.

El episodio del Marqués de Villena en *El sueño de la muerte*, que para Felicidad Buendía es “una auténtica figura del Bosco llevada a la literatura con sentido plástico a la vez que realista”,<sup>30</sup> podría compararse con la figura de la pareja encerrada en una especie de fruto transparente y redondo situado en el panel central de *El jardín de los deleites*. Sin embargo, la diferencia de intención es grande: el Marqués de Villena de Quevedo se va reconstruyendo del gigote original, entre hervores, para averiguar si ha llegado ya el tiempo de salir de la redoma. Esto da pie a Quevedo para hablar de las costumbres de su época. En cambio, la pareja de *El jardín de los deleites*, está asociada a la idea de reproducción que el fruto simboliza y los gestos de los personajes sugieren claramente. Para el Marqués de Villena la redoma es un envase, para Bosch es el crisol donde la vida se perpetúa. Además, la leyenda del Marqués encerrándose en una redoma para evitar la muerte, tiene larga tradición, y no fue una creación de Quevedo. El mismo lo da a entender cuando su diálogo con el Marqués de Villena se desarrolla del modo siguiente:

...¿no has oído decir que me hice tajadas dentro de una redoma para ser inmortal?

—Toda mi vida lo he oído decir —le respondí— pero tú—

<sup>30</sup> Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, 1961, vol. I, p. 54.

velo por conversación de cuna, y cuento de entre dijes y babbador. (S. M., 183)

Lo conoce, pues, como un cuento para niños, tan repetido como uno de ellos. Para confirmar esto, puede aducirse la copla popular, que Cotarelo y Mori supone anterior a Quevedo:

Como al Marqués de Villena  
te llegará a suceder:  
se picó en una redoma  
y no le valió el saber.<sup>31</sup>

Quevedo no hace más que dar jerarquía a una tradición popular, por el mero hecho de introducirla en uno de sus *Sueños*. El haber visto o no *El jardín de los deleites* no parece tener peso en la creación del personaje del Marqués, tal como lo conocemos en *El sueño de la muerte*.

Recapitulemos brevemente. La semejanza de temas y a veces la igualdad en la representación de un vicio no significan que para llegar a esa particular descripción Quevedo se haya inspirado directamente en Bosch: la izquierda como lugar nefasto, la mujer ante el espejo como símbolo de vanidad, las puertas estrechas del paraíso, el individuo que a pesar de apariencias exteriores agradables es internamente un ser despreciable, reconocen como antecedente directo a la Biblia y a la literatura patristica. Sin embargo, no puede negarse que la coincidencia de temas acerca a los dos autores. La comunidad de elementos nos los hace ver semejantes, y justifica en parte la prolongada asociación de sus nombres.

#### b) TEMAS COMUNES: LA ALQUIMIA Y EL SEXO

Hay otro grupo de elementos comunes, menos evidente o por lo menos más difícil de circunscribir, que acerca sin duda a Quevedo y Bosch: se trata de las alusiones a la alquimia y las que apuntan a lo sexual.

Cuando se trata de caracterizar el tema de la alquimia, se tropieza de inmediato con una enorme cantidad de problemas: cada alquimista tenía un concepto especial de su trabajo, conservaba celosamente el secreto de sus actividades (muy especialmente cuando éstas le conducían a campos vedados por la religión, lo cual era

<sup>31</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Don Enrique de Villena, su vida y obras*, Madrid, 1896, p. 54.

muy frecuente), y justamente por mantener ese secreto adoptaba una serie de símbolos, que variaban con bastante frecuencia de acuerdo con las diferentes tendencias. El objeto principal de la alquimia era encontrar la piedra filosofal, elemento indispensable para la transformación de las sustancias en oro. Pero muchas veces, esta piedra se convertía en un concepto filosófico y era símbolo del Universo y hasta de la Trinidad.

En el sentido que se da a la piedra filosofal y a los elementos que debían componerla, se basan una serie de símbolos y representaciones simbólicas que derivan luego hacia otros terrenos. Es conveniente aclarar la meta y los presupuestos de la alquimia antes de pasar a otros problemas, y lo mejor es hacerlo con las palabras deñ Padre Feijóo. Éste afirma haber expresado todo lo que se halla de inteligible en las doctrinas alquímicas —que no es pequeña victoria—, y aunque se trate de un párrafo largo, conviene reproducirlo en su totalidad:

Dicen, pues, lo primero, que todos los metales se constan de unos mismos principios específicos; conviene a saber: el Azufre y el Mercurio o Azogue; que es lo mismo que decir, que es una misma con unidad específica la materia próxima de todos los metales.

Dicen lo segundo, que los metales sólo difieren unos de otros, según su mayor o menor perfección accidental, la cual depende de la mayor o menor perfección, puración, decocción, exaltación o fijación del Mercurio y el Azufre de que constan.

Consiguientemente dicen lo tercero, que cualquiera metal se puede transmutar en oro, reduciéndose del ser imperfecto al perfecto, y adelantando con el arte los grados de depuración, exaltación, o fijación del Mercurio y el Azufre.

Dicen lo cuarto, que para esto se han de buscar por agentes el Azufre y Azogue filosóficos, de los cuales a aquél llaman agente masculino y a éste femenino; y en uno y otro mezclados reside la virtud seminal adecuada productiva del oro.

Dicen lo quinto, que este Azufre y Azogue filosóficos, se han de buscar en el mismo oro por la disolución de este metal con sus principios.

Dicen lo sexto, que el Azufre y el Azogue en que se disuelve el oro, aún no son filosóficos en este natural estado, esto es, aún no tienen la actividad transmutativa, sí que es menester exaltarlos a mucho mayor perfección por el arte; y exaltados de este modo, tienen virtud de teñir y penetrar

íntimamente todos los demás metales, dándoles al Azufre y al Azogue de que constan, aquel grado más perfecto de fijación con el que componen el oro.

Esta mezcla del Azufre y el Azogue exaltados en que reside la virtud transmutativa, es lo que llaman Elixir, Tintura del oro, y con voz más vulgarizada, Piedra Filosofal.<sup>32</sup>

En el párrafo citado, podemos notar un elemento muy importante: la asociación establecida entre sexo y Alquimia. Los elementos principales, Azufre y Mercurio filosóficos —que no son ciertamente los naturales—, son considerados como elementos masculino y femenino respectivamente, y de la unión de ellos se obtiene la virtud que produce el oro. Es decir, se ve en el proceso una analogía con el acto creador y, por lo tanto, nada tiene de particular que muchos de los símbolos adoptados por los alquimistas tuvieran un definido carácter erótico.

Además, este embrión de ciencia que había de desarrollarse varios siglos más tarde con el nombre de Química, no logró casi nunca mantenerse libre de las influencias de la magia o de la superstición, que a su vez poseía todo un conjunto de símbolos que aparecen, como es natural, en estrecha unión con los puramente químicos. Y tampoco se vio libre del misticismo heterodoxo que también aportó sus símbolos, de manera que no sorprende encontrar en ciertos cuadros de Bosch alusiones que pueden adscribirse a varios campos diferentes, pero íntimamente relacionados.

En los trabajos de Bosch que existen en España, en especial en los grandes trípticos, es fácil encontrar formas ovoides —cuando no el huevo mismo—, frutas redondeadas, árboles huecos: el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* es un excelente ejemplo. No faltan los peces con alas, ni las cornamusas, ni los jarros de boca estrecha. Para los críticos y comentaristas de Bosch la tarea interpretativa es compleja y no está aún terminada, pero ha sido posible descifrar varios de estos enigmáticos elementos. El huevo es símbolo central de la Alquimia y significa el crisol donde se opera la “obra magna”, es decir, la transformación de los elementos; también es símbolo de la Alquimia misma, porque representa la unión de elementos masculinos y femeninos, tal como ocurre en el huevo natural. De allí pasa a simbolizar la piedra filosofal.

<sup>32</sup> Fray Benito Jerónimo Feijóo, *Teatro Crítico Universal*, Madrid, 1769, vol. III, pp. 149-150.



El árbol hueco era el horno de los alquimistas, en el que se debía desarrollar la unión de los elementos simples que daría por resultado la obtención de la piedra filosofal. También era símbolo de la Naturaleza, cuyos secretos se esperaba descubrir. En su interior se cocía el "infante alquímico o filosófico", fruto de la unión del Azufre y el Mercurio, elementos masculino y femenino, como ya se ha visto. Las frutas redondas también son representaciones del horno del alquimista y de los recipientes que debía usar.

Por otra parte, los peces son símbolos del pecado según Ruysbroek. El jarro de boca estrecha es emblema del mismo demonio, y las cornamusas han sido consideradas como símbolos sexuales masculinos.<sup>33</sup>

Éstos y otros elementos afines que pueden rastrearse en los cuadros de Bosch, han orientado a los críticos modernos hacia una consideración psicoanalítica de los objetos ilustrados por el autor holandés. Charles de Tolnay considera que muchos de los símbolos alquímicos que pinta Bosch pueden analizarse como lo hace Freud con las imágenes de los sueños.<sup>34</sup> Así, los peces serían símbolos femeninos, algunos de los objetos voladores, semejantes a dirigibles, que se ven en la parte superior de la tela, podrían considerarse como símbolos fálicos, etc. Al respecto es curioso observar la persistencia de ciertas imágenes en el tiempo, ya que aparecen en Bosch y vuelven a presentarse en la pintura moderna. Tal sería el caso del pez con alas, que se puede ver en distintas formas transportando al Santo, o también a otros personajes, en la parte superior del tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*. Mark Chagall, en su cuadro *Time is a river without banks* (Museo de Arte Moderno de Nueva York), utiliza la misma figura del pez alado como tema principal. Daniel Schneider ve en esta figura una reaparición del falo alado de la antigüedad.<sup>35</sup> Quizá la misma interpretación podría hacerse en el caso de Bosch.

Estos elementos relacionados con el sexo, parecen adquirir total predominio en el tríptico de *El jardín de los deleites*. Lo que se ha señalado anteriormente es más que nada una interpretación de

<sup>33</sup> Es posible encontrar el significado de varios símbolos usados por Bosch en el citado libro de Combe, p. 61 y ss.

<sup>34</sup> Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937.

<sup>35</sup> Daniel Schneider, *The Psychoanalyst and the Artist*, New York, 1962, p. 152 y ss.

ciertos elementos que en su origen estuvieron relacionados con la alquimia o magia, y luego se han ido asociando al tema sexual, cosa muy lógica dado el tema del cuadro en que se encuentran, y la concepción de la Alquimia misma. Todo ello se concentra en la interpretación dada por el psicoanálisis freudiano. Pero lo que era en el tríptico de las *Tentaciones* algo accesorio, se despliega en forma amplia en *El jardín de los deleites*. Puede decirse que el tema central es lo erótico. El significado de esa gran cantidad de parejas que gozan de una libertad aparentemente desligada de toda idea de pecado, puede discutirse: no sabemos si Bosch está representando las consecuencias del mal uso del sexo, ya que el panel de la izquierda es otra vez el infierno, o —como afirma Franger— se ha tratado de ejemplificar la libertad de los iniciados en la secta de los Hermanos del Libre Espíritu, para quienes el poder de procrear era una forma de culto. Franger interpreta el cuadro afirmando que el panel central describe las delicias de la armonía entre el alma humana y la naturaleza, tal como sucedía en el Paraíso antes de la caída del primer hombre. En ese estado de inocencia el sexo carecía de toda conexión pecaminosa, y a través de él, los Hermanos del Libre Espíritu volvían a encontrar la candidez primigenia.<sup>36</sup>

Sea cual fuere la interpretación que se dé al cuadro, no puede negarse que el tema del panel central de *El jardín de los deleites* está relacionado con lo sexual. Por algo se le denominó en España como el cuadro de *La lujuria*. Podemos prescindir de una explicación convincente acerca de la ortodoxia de Bosch, pero no podemos dejar de observar en muchas de sus obras, en especial en *El jardín de los deleites* y en *Las tentaciones de San Antonio*, muy definidas alusiones al tema sexual. En ciertos casos, éstas se agregan a las formas que simbolizan simplemente elementos alquímicos, los cuales por sí mismos tenían abundante cargazón de significado sexual. En otros casos, como en el primero de los cuadros arriba mencionados, el tema erótico aparece sin reticencias, y las frutas y los pájaros —símbolos muy antiguos de lujuria y lo relacionado con el sexo— no hacen más que aumentar la sensación que producen las figuras humanas entregadas a toda clase de actividades de índole erótica.

<sup>36</sup> Wilhelm Franger, *The Millenium of Hieronymus Bosch*, Chicago, 1951.

En Quevedo podemos rastrear los mismos temas, pero con diferente intención. La Alquimia está representada por un grupo de sus cultores en *El sueño del infierno*:

...andaban llenos de hornos y crisoles, de lodos, de minerales, de escorias, de cuernos, de estiércol, de sangre humana, de polvos y de alambiques.

.....  
Otros disputaban si se había de dar fuego de mecha, o si el fuego o no fuego de Raimundo había de entenderse de la cal o si de luz efectiva del calor y no del calor efectivo del fuego.

Cuáles con el signo de Hermete daban principio a la obra magna, y en esta parte miraban ya el negro blanco y le aguardaban colorado; y juntando a esto la proporción de naturaleza, con naturaleza se contenta la naturaleza y con ella misma se ayuda, y los demás oráculos ciegos suyos, esperaban la reducción de la primera materia, y al cabo reducían la sangre a la postrera podre. (S. I., 158)

Cuando por fin deben buscar la cosa más vil, sustancia que podía dar como resultado la obtención de la piedra filosofal:

Uno decía que ya la había hallado; y si la piedra filosofal debía hacerse de la cosa más vil, era fuerza hacerse de corchetes.

Y los cocieran y destilaran, si no dijera otro que tenían mucha parte de aire para poder hacer la piedra; que no había de tener materiales tan vaporosos. Y así se resolvieron que la cosa más vil del mundo eran los sastres, pues cada punto se condenaban, y que era gente más enjuta. (S. I., 158-59)

Quevedo utiliza las mismas expresiones que podían encontrarse en los libros de alquimia, que en España debían de ser ampliamente conocidos, pese a los esfuerzos de la Inquisición. Los libros árabes de este tipo se conocían en la Península desde el siglo X, y su posterior divulgación en Europa se debió a las traducciones que se realizaron en este país.

Quevedo no pudo pasar por alto la ocasión tan propicia: el lenguaje abstruso de los alquimistas le da pie para ridiculizar la profesión, y sus interminables discusiones acerca de materia prima, uso del calor, etc., se resuelven en chiste a costa de los corchetes. A éstos se los considera como cosas, como materia, que además

tampoco sirve, debido a que son muy "vaporosos", es decir, soplonos. Ahora bien, "soplón" era el nombre dado al charlatán alquímico<sup>37</sup> que no se dedicaba a su ciencia con la seriedad requerida. Por lo tanto, el término que utiliza Quevedo puede referirse tanto al mal alquimista como (más probablemente) al hecho de que el corchete no hacía más que llevar y traer chismes sin contar con las delaciones.

Interesa destacar que para Quevedo el tema de la Alquimia sirve, como de costumbre, para moralizar, y además para construir un chiste sobre él. No está ligado a símbolos sexuales, como en Bosch, pero agrega un elemento de crítica que estaba vedado al artista holandés: el que se relaciona con la oscuridad de expresión que reinaba en los libros relacionados con la Alquimia. Amédée Mas ha explicado parcialmente el párrafo,<sup>38</sup> aunque quizá no tenga necesidad de exégesis especial: lo que interesa a Quevedo es demostrar que a los alquimistas no los entiende nadie, porque su mismo oficio no tiene asidero lógico.

En cuanto al tema sexual, se encuentra ciertamente representado en los *Sueños*, y su objeto es también producir hilaridad. Quevedo juega con el tema escabroso para el cual no necesita símbolos; le basta con una levísima reticencia:

De los sodomitas y viejas no sólo no sabemos dellos, sino que ni querríamos que supiesen de nosotros, que en ellos peligrarían nuestras asentaderas, y los diablos para eso traemos colas, porque como aquéllos están acá, habemos menester mosqueadores de los rabos. (S. I., 151)

Las dueñas tampoco se salvan de la alusión relativamente soez; se han convertido en ranas en el infierno:

Dióme grande risa verlas convertidas en sabandijas tan perniabiertas, que no se comen sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada. (S. I., 150)

Por otra parte, los adúlteros le dan pie para otra de sus alusiones humorísticas:

Detrás destes, en una mazmorra están los adúlteros; éstos son los que mejor viven y peor lo pasan, pues otros les sustentan la cabalgadura y ellos la gozan. (A. E., 136)

<sup>37</sup> Cfr. Combe, op. cit., p. 61.

<sup>38</sup> Cfr. la edición crítica de *El sueño del infierno* realizada por Amédée Mas, Poitiers, 1955, p. 96 y ss.

En Quevedo, la alusión a lo sexual es bastante burda, y no necesita, como en Bosch, interpretación de ninguna especie. No se trata de relacionar el tema con la Alquimia, que es materia separada, sino de utilizarlo como fuente del chiste, es decir, como elemento que se agota en sí mismo. Lo mismo sucede con la Alquimia: se acaba una vez que ha desempeñado su papel moralizante y ha servido, de paso, como base de la broma a costa de una categoría social.

Para Bosch, la Alquimia es fuente de asociaciones plásticas, y sus símbolos sirven muchas veces para la creación de los monstruos que le han dado fama. Las referencias eróticas o sexuales pueden tener un fin en sí mismas, como parece ser el caso de *El jardín de los deleites*, o son alusiones a símbolos y creencias alquímicas.

La referencia a ambos temas permanece en la mente del lector de Quevedo o del observador de un cuadro de Bosch, y forma otra vez un nexo entre los dos artistas, por más que entre ambos la diferencia de intención sea grande.

Esta comunidad de temas —ciertamente superficial— contribuyó seguramente para que la crítica haya considerado la existencia de un influjo del uno sobre el otro.

#### c) LA VISIÓN DEL MUNDO

*El carro de heno* representa en el panel lateral de la izquierda el sumario y origen de las desdichas humanas, según la tradición bíblica: la creación del hombre, el primer pecado y su castigo: el destierro. El panel central presenta las consecuencias de esa caída original: los hombres siguen un enorme carro de heno, acumulan la mayor cantidad posible del precioso material, olvidándose en su codicia hasta de cuidar la propia vida, ya que muchos caen entre las ruedas, o luchan a brazo partido con otros para quitarles lo que han reunido. En primer plano, sobre un montículo y fuera de la ruta del carro, varios personajes se dedican a actividades diversas, entre ellos un grupo formado por varias monjas. Éstas acumulan concienzudamente el heno en una gran bolsa, aparentemente en beneficio de un rechoncho eclesiástico que, sentado y bebiendo, espera a que las religiosas acaben su tarea. Detrás del carro, con mucha dignidad y montados en sendos caballos, se pueden ver los grandes de este mundo: uno lleva corona, otro una mitra y se ven cetros y ricas vestiduras. Alrededor del carro se observan diversas categorías: monjes y religiosas, mendigos y lisiados luchando entre

ellos, mientras otros tratan de acumular el heno con horquillas. Sobre el carro, y al parecer completamente ajena a lo que pasa en el suelo, una pareja de enamorados se solaza con canciones, mientras un ángel a su derecha y un demonio deforme a su izquierda parecen limitar el escenario bucólico. Ninguno de los personajes parece darse cuenta de que el inmenso carro es arrastrado por varios seres monstruosos, en los cuales las naturalezas se entremezclan, pues son a la vez hombres, animales y vegetales. Los monstruos llevan el carro hacia el panel de la izquierda, donde se abre el infierno hacia el cual se dirige la humanidad. Inmediatamente encima del carro, y rodeado de nubes, se puede ver a Jesucristo abriendo los brazos en gesto de bendición. No faltan los símbolos: junto al bosquecillo que rodea a los amantes, se puede ver una lechuza, símbolo de herejía o de magia, y un cántaro, que representa al mismo demonio, ya que por tradición éste sale de un cántaro la noche del aquelarre. Este es un símbolo bastante frecuente en Bosch, lo mismo que la cornamusa —que representa la lujuria—, que aparece en el cuadro tocada por un juglar, cuyo sombrero tiene la forma de ese mismo instrumento; a este juglar ofrece un puñado de heno una de las monjas que aparecen en primer plano, rodeando al fraile rollizo.

El propósito del refrán que da origen al cuadro (“El mundo es un montón de heno y cada cual toma de él lo que puede”), y, por supuesto, de toda la obra, es llamar la atención sobre la inconsistencia de los bienes humanos y la fundamental ceguera de quienes los buscan. No podría pensarse en nada más barato que el heno, simple hierba reseca, para representar lo efímero de los bienes o haberes en los cuales los hombres cifran todas sus esperanzas, y hacia los que tienden sus esfuerzos cuando no su codicia. El tesoro que esperan obtener no vale nada, no sirve sino para llevarlos a la condenación eterna. El pensamiento de Bosch es claro, y el Padre Sigüenza, gran admirador del pintor, ya lo había sintetizado:

El cuadro grande que luego se sigue está pintando en qué se ocupa el hombre, desterrado del Parayso y puesto en este mundo; y declara que en buscar una gloria de heno y paja o yerua sin fruto, que oy es, y mañana se echa en el horno, como dixo el mismo Dios; y ansí descubre las vidas, los ejercicios y discursos con que estos hijos de pecado y de yra, olvidados de lo que Dios les manda, que es hacer penitencia de sus pecados y leuantar los ojos de la fe a un Salvador que los

ha de remediar, convertirse todos a buscar y pretender la gloria de la carne, que es como el heno breue, finito, inútil, que tales son los regalos de la sensualidad, los estados, la ambición y la fama.<sup>39</sup>

Bosch parece reproducir en su obra lo que el mundo debe ser, visto por los ojos de Dios, para quien sólo las realidades cuentan; los hombres que rodean el carro y luchan por poseer el heno no se dan cuenta de que buscan algo sin valor: para ellos es todo lo contrario. Se trata de una inversión de cualidades y valores, presente a los ojos de Dios, que el artista pone de relieve. El heno es así otro símbolo, el de todo lo que atrae la codicia humana.

Cuando Quevedo sigue al viejo Desengaño por la calle de la Hipocresía en su *Mundo por de dentro*, está desarrollando el mismo tema: los hombres creen en las apariencias, sean éstas belleza, riqueza o poder. Nada de ello es cierto, todo es ficción y vaciedad. Tan pesimista como Bosch, la visión de Quevedo no perdona ni los afectos familiares, y particulariza mucho más al presentar uno tras otro, diversos casos de hipocresía. Desde luego, está mostrándonos a cada momento la vanidad y falsedad de la mayor parte de los actos humanos. Sin embargo, su visión se limita a los acontecimientos o episodios particulares, algunos de ellos muy característicos del español (por ejemplo, el caso del caballero que debe mantener una apariencia y cuidarla a pesar de no tener medios para ello).<sup>40</sup> Lo que extiende las miras del lector es el empleo de la alegoría: el Desengaño como personaje, la calle de la Hipocresía como escenario, que ensancha el alcance de las palabras y de los ejemplos. La edición de los *Sueños* de 1631 agranda aún más esta perspectiva con la introducción de los dos gigantes que sostienen la cuerda bajo la cual la humanidad toda cambia de aspecto para mostrarse tal cual es.

Otra diferencia existe entre el desengaño de Quevedo y el que propone Bosch: para aquél no se trata tanto de un problema re-

<sup>39</sup> Fr. José de Sigüenza, op. cit., p. 637.

<sup>40</sup> Surge de inmediato la comparación con el escudero del tratado III del *Lazarillo de Tormes*, quien recurre a toda clase de expedientes para no demostrar su pobreza que aparenta no conocer siquiera, a pesar de que muchas veces es el mismo Lázaro quien le ofrece comida, que ha recibido como limosna. El hambre sufrida sin quejas por no dañar la honra, es un tema constante en la novela picaresca, que el mismo Quevedo retoma en el cap. xii del *Buscón*.

ligioso como el de un caso moral. Para el pintor flamenco, la codicia enceguece y lleva al infierno. La hipocresía es ciertamente la base de todo pecado, y Quevedo dedica a este aspecto un largo discurso del viejo Desengaño, pero de hecho, casi ninguno de los ejemplos que presenta alude directamente al pecado que podrían significar: no es pecaminoso ir a un entierro sin ganas, ni aparentar dolor cuando no se siente la muerte del marido, ni tratar de parecer más hermosa de lo que se es, ni hacer ostentación de riqueza cuando no hay medios. Es la actitud del espíritu la que merece castigo, pues se trata siempre de engañar a otros, aunque sea para obtener su estima. En una palabra, Quevedo describe con lujo de detalles hechos que exteriormente no tienen nada de malo, pero luego muestra las raíces de estas actitudes, que sí son despreciables.

Bosch tiene necesariamente que ser más transparente: no sólo está usando otro medio de expresión, sino que el análisis psicológico, tal como lo entendía el hombre medieval, no podía ser el mismo del hombre del barroco, cuyo estudio del alma humana buscaba la raíz de las acciones, mientras que el medieval se limitaba a describirlas.

A pesar de las diferencias accidentales, la visión del mundo de Quevedo y Bosch coincide ampliamente: los hombres corren tras lo accidental y fugaz, lo cual sólo sirve para destruirlos en cuerpo y alma. Tal coincidencia de visión es otra de las razones por las cuales pueden acercarse los nombres de los dos autores. No significa influencia del uno sobre el otro ni mucho menos, pero la aproximación surge casi involuntaria, sabiendo, además, que los cuadros de Bosch tuvieron gran aceptación en tierras de Quevedo y pudieron ser conocidos por éste.

#### d) LAS TÉCNICAS

La similitud en los temas es un factor importante para la crítica que ha visto semejanzas entre Quevedo y Bosch. Si a esta comunidad de temas se puede agregar la que existe en las técnicas de los dos artistas, la tendencia a relacionarlos estará completamente justificada.

##### 1) El sueño

Gastón Bachelard afirma, siguiendo a Nodier, que "toute description d'une descente aux enfers a la structure d'un rêve",<sup>41</sup> y

<sup>41</sup> Gastón Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, 1949, p. 85.



esto parece ajustarse con exactitud matemática a la técnica de Quevedo. Y si se analiza el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, se llegará a una conclusión muy parecida. El asalto de los demonios que le rodean y le llevan incluso por los aires, la acumulación de criaturas horribles y monstruosas, la oscuridad de tonos en el cuadro, la falta de ley de gravedad que parece regir en el mundo de estos demonios, ha hecho que los críticos encuentren en el retablo las características de una representación onírica. Jacques Combe explica el panel central de la siguiente manera:

Tout autour de ce groupe central se déroule une guirlande de monstres les plus surprenants où l'humain, l'animal, le végétal, et l'inorganique s'enchevêtrent de la manière la plus imprévue, mais avec une telle puissance dans la création plastique que ce monde insolite sorti tout entier de l'esprit de Bosch, se présente à nous avec l'évidence persuasive aussi bien que l'absurdité apparente du rêve. Comme dans le rêve, tout ce monde est symbole, mais si certains apparaissent clairement, beaucoup demeurent obscurs.<sup>42</sup>

La utilización de una atmósfera de fantasía permite a ambos autores una libertad casi completa en la elección de los personajes y en su manejo, sin que sea necesario sujetarlos a las leyes de la lógica. Esto es importantísimo cuando la maestría del creador y su fantasía le empujan a la creación de seres monstruosos o extraordinarios. La simbología alquímica traza en ciertos casos el camino que debe seguir el pintor, pero esto no afecta a la composición del cuadro. Además, su imaginación debe sugerirle medios de trasponer plásticamente símbolos alquímicos puramente intelectuales, y en eso está en juego la fantasía del artista.

Para Quevedo, esta libertad del sueño permite acumular personajes de todas las épocas, como sucede en *El sueño del infierno*, o dar vida a criaturas hasta ese momento sólo reales en los refranes, que en cierto modo se independizan de ellos para actuar con caracteres propios. Es más: facilita una libre acción de la imaginación visualizando creaciones sólo debidas al juego de ingenio, de por sí muy poco visualizables, como en el caso de los corchetes, que son rechazados como materia prima en la búsqueda de la piedra filosofal porque son demasiado vaporosos y tienen "mucho parte de aire". En realidad se refiere a su defecto de soplonos o chismosos. Pero el caso es que al considerarlos como un objeto,

<sup>42</sup> Combe, op. cit., p. 27.

hace que el lector también los considere como tales y los visualice de la manera que el autor quiere, es decir, como seres porosos, llenos de huecos, algo así como esponjas con forma humana. Y con ello ha creado un monstruo, tal como lo hace Bosch.

## 2) La acumulación

La técnica del sueño permite a ambos autores lo que Spitzer ha denominado "enumeración caótica". En ambos notamos la acumulación de personajes yuxtapuestos: es especialmente notable en Bosch, en cuadros como el panel central de *El jardín de los deleites*. En *El sueño del Juicio Final* o en el *de la muerte*, se produce el mismo hacinamiento de figuras, que después de unas pocas líneas desaparecen. Y no sólo es acumulación de figuras en Quevedo; existe también la acumulación de funciones gramaticales semejantes que se agolpan. Cuando se trata de verbos o derivados verbales, tenemos la impresión de que el personaje se ha multiplicado en cada una de sus acciones. Tal es el caso de los cirujanos en *El sueño de la muerte*:

Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas, cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos que decía:

—Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa. (S. M., 176)

Lo que ha creado Quevedo en el párrafo anterior es una especie de erizo humano que luego utilizará cada una de sus púas del modo conveniente. Y llevando a un plano de técnica moderna la descripción precedente, y "sintiéndola" con un poco de imaginación, los cirujanos recuerdan extrañamente esos cortaplumas que, por el agregado de una serie al parecer inacabable de accesorios, prometen ilimitadas utilidades en el campo cisorio. Es que Quevedo, a fuerza de utilizar el ingenio verbal, termina por crear otra cosa, que si bien recuerda el objeto original, lo trasciende.

Sin tener en cuenta por ahora las posibilidades que este método tiene para la creación de monstruos, interesa destacar que el mismo lector que ha sido sumergido en esa acumulación de elementos gramaticales, tendrá muy pocas dificultades en encontrar semejanzas cuando observe un cuadro de Bosch, en el cual, además del tema relacionado, la técnica acumulativa tiende a producir el mis-

mo efecto de superabundancia de elementos. En ambos, pues, la acumulación es elemento del estilo.

### 3) Los monstruos

Se ha aludido ya repetidas veces a la tendencia a crear monstruos que es característica predominante en Bosch. Para lograrlos, lo más corriente es que el pintor injerte en un ser de una naturaleza determinada, por ejemplo, un hombre, miembros que pertenecen a otra entidad, animada o no, tal como ocurre en los seres que arrastran el carro de heno, entre los que encontramos un pez con piernas humanas y alas de pájaro, o un hombre cuyos brazos se bifurcan en ramas de árbol. Muchas veces no se trata de seres de formas tan definidas: en *Las tentaciones de San Antonio* existen entidades que parecen actuar como si fueran vivientes, pero es difícil reconocer cuáles son los elementos que los componen, tal es el caos que los forma. Puede decirse que lo fundamental para crear estas figuras es combinar naturalezas de manera tal que el resultado guarde relación con todas ellas sin formar parte de ninguna. Lo híbrido, en estos casos, es lo monstruoso. Conviene recordar que, por lo general, uno o varios de los componentes tienen un significado especial o simbolizan algo: el que mira el cuadro debe poseer una clave de estos símbolos para interpretar lo que el autor ha querido decir. Es imprescindible descifrar para comprender.

En Quevedo ocurre algo semejante. Ya se ha visto que en ciertos casos la descripción de un personaje se realiza atribuyéndole caracteres privativos de otra cosa o ser. Los escribanos que en el infierno se conocen con el nombre de gatos (y recordemos que "gato" significa también ladrón) han logrado limpiar de ratones todo el ámbito infernal.<sup>43</sup> La transformación se debe tan sólo a que se ha querido continuar el juego de palabras hasta su última posi-

<sup>43</sup> Dejé de escucharla y pregunté cómo nombraron ladrones donde estaban los escribanos.

—¿Es posible que no hay en el infierno ninguno ni le pude topar en todo el camino?

Respondióme un demonio:

—Bien creo yo que no toparíades ninguno por él.

—Pues ¿qué hacen? ¿Sálvanse todos?

—No —dijo—; pero dejan de andar y vuelan con plumas.

Y el no haber escribanos en el camino de perdición no es porque infinitísimos que son malos no vienen acá por él, sino que es tanta la

bilidad. Y no se los ve en el camino del infierno porque tienen plumas, y por eso vuelan con ellas. Claro que las plumas a que se refiere el autor son distintas de las que cubren el cuerpo de las aves, o por lo menos no se las toma en ese sentido: son las que sirven para escribir. Para demostrar la habilidad de los escribanos, la pluma-instrumento se convierte en pluma-ala por extensión. Quevedo visualiza las cualidades y deriva inmediatamente a lo plástico cualquier característica simplemente moral. Lo mismo sucede con los corchetes, que de soplones pasan a ser "vaporosos" y a tener "mucho parte de aire": la figura humana se ha transformado en otra cosa que no lo es totalmente, aunque siempre mantenga su cualidad de tal en forma vaga. Y la figura de los cirujanos-erizos supone los mismos orígenes: la visualización de una cualidad moral que se transforma en característica externa por asociación con otros elementos que no existían en la imagen primitiva.

En *El sueño de la muerte* los médicos son descritos en la siguiente forma:

Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas, que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. (S. M., 175)

La idea de "tumbas con orejas" no aparece al azar: los médicos —según Quevedo— no curan sino que matan, y, por lo tanto, sus vehículos, las mulas, evocan con sus formas largas y angostas, la silueta de las tumbas que casi siempre se abren cuando pasan los galenos. Por lo tanto, parece que los médicos ya no avanzaran en las mulas, que sería el elemento natural y lógico, sino que cabalgaran directamente en las tumbas. La forma externa ha evocado una cualidad típica y ésta ha borrado la idea que le ha dado origen. Quevedo ha hecho con esta breve descripción mucho más que con un largo discurso acerca de la ineficiencia de los doctores. La interpretación, naturalmente, corre por cuenta del lector.

prisa con que vienen, que volar, llegar y entrar es todo uno (tales plumas se tienen ellos); y así, no se ven en el camino.

—Y acá —dije yo—, ¿cómo no hay ninguno?

—Sí, hay —me respondió—; mas no usan ellos de nombre de escribanos, que nosotros por gatos los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que con ser el infierno tan gran casa, tan antigua, tan mal tratada y sucia, no hay un ratón en toda ella, que ellos los cazan. (S. I., 155)

Conviene comparar esta cabalgadura de Quevedo con otra que pinta Bosch en la parte derecha del panel central del tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* (cfr. fig. 4). Un caballero con alas de pájaro, cabeza de cardo y piernas humanas, monta un extraño animal, cuyas patas posteriores son efectivamente las de un equino, pero cuyo vientre y cuartos traseros están formados por un cántaro de una sola asa y boca estrecha. Según Jacques Combe los alquimistas llamaban "el vientre del caballo" a la obra magna,<sup>44</sup> es decir, uno de los numerosos nombres que designaban la elaboración de la piedra filosofal. Pero junto con este símbolo, se encuentra el del cántaro, que es figura del demonio como ya se ha indicado. De esta manera, representa en el caballo a la Alquimia, viéndola, además, como una manifestación demoníaca. Bosch ha concentrado tantos significados en una sola figura, como Quevedo en una sola frase. El cántaro-caballo es tan monstruoso y absurdo como las mulas-tumbas. Pero las dos imágenes aluden a algo que está implícito en ellas, y en los dos casos es necesario que exista la colaboración del lector o del observador para que ese algo se ponga plenamente de manifiesto. Para la mentalidad moderna es más oscuro el símbolo de Bosch: la Alquimia ha perdido significado y nos son extraños sus signos.

La combinación de las diferentes figuras se produce a veces con una extraordinaria suavidad, como si una imagen atrajera a la otra y no hubiera nada figurado en lo que se está representando. La ilación y la lógica parecen subsistir en este mundo de absurdos que el artista ha creado. En la misma figura de Bosch que se ha visto anteriormente, el cuerpo del caballero está visto por la espalda, y ésta es la de un pájaro. La cabeza, siguiendo con la asociación que se espera en el cuerpo de un ave, debería ser la de animal de esta misma clase, y por lo tanto cubierta de plumas cortas, que sobresalen o erizan cuando el pájaro la dobla. Y eso es lo que a primera vista semeja la figura de Bosch: dentro de lo irracional, parecería haber un hilo conductor. Pero luego se observa que esas plumas no son tales sino las barbas del cardo cuya flor se abre como el airón del casco de una armadura. Y la flor del cardo significa —según Combe<sup>45</sup>— la acidia o pereza, y las tentaciones que se derivan de este pecado capital. Podría suponerse que el autor

<sup>44</sup> Combe, op. cit., p. 27.

<sup>45</sup> Combe, op. cit., p. 85.

ha continuado su obra en forma lógica: a un cuerpo de ave corresponde una cabeza emplumada, pero en cambio nos da algo parecido, casi sugerido por la imagen anterior: una flor espinosa que carga, además, con una significación simbólica.

En Quevedo se producen también transportes de un plano a otro que suceden casi sin que pueda notarse el cambio, que parecen resultar tan sólo del sonido de las palabras y su influjo sobre otras, aunque en realidad se trate de un juego muy consciente y significativo. El caso más evidente es el de los boticarios que se describen de la manera siguiente:

Alrededor venía gran chusma y caterva de boticarios con espátulas desenvainadas y jeringas en ristre, armados de cala en parche como de punta en blanco. (S. M., 175)

“Espátulas desenvainadas” recuerda a la expresión “espadas desenvainadas” y la reemplaza en nuestra imaginación, aunque no se trate de armas aquí sino de instrumentos. Lo mismo sucede con “jeringas en ristre” que recuerda a “lanza en ristre”. El resultado es que los boticarios se ~~presentan~~ como guerreros cuyos atributos mantienen, aunque en otro plano. Del mismo modo el cardo se presenta como la cabeza de un pájaro, manteniendo incluso su aspecto velludo.

La técnica de uno y otro autor procede de la misma manera para crear monstruos: Bosch injerta imágenes visuales, Quevedo en cambio puede insertar vocablos y sonidos que evocan otras imágenes o seres, de manera que los dos significados están presentes, sin que se produzca confusión. Para ambos se trata de síntesis, y en ambos hay doble sentido.

Otro ejemplo evidente que se puede agregar, aparece cuando Quevedo describe a los dentistas:

No he tenido peor rato que tuve en ver sus gatillos andar tras los dientes ajenos, como si fueran ratones, y pedir dineros por sacar una muela, como si la pusieran. (S. M., 177)

Los gatillos, sustantivo que da origen a todo el juego, significan en su primera acepción “tenazas para la extracción de muelas y dientes”. La semejanza de sonido con el diminutivo del sustantivo “gato”, precipita todo el doble sentido: los dientes no son tales sino ratones, porque detrás de ellos van los gatillos del dentista. Y en lugar de unas tenazas de extracción visualizamos un gato tras los roedores tradicionales. La mezcla de planos está lograda, y la

doble naturaleza de los instrumentos recuerda la de los monstruos de Bosch, sin que tenga que existir necesariamente en sus cuadros un ejemplo ligado a ratones, dientes y gatos. La mujer junto al caballero-pájaro (cfr. fig. 4), es también una mezcla de ratón (la cola), árbol (los brazos y el tocado) y ser humano (la cara y la postura). El árbol hueco es el símbolo del crisol donde se produce el infante alquímico (en la figura anterior está representado por el niño que la extraña mujer tiene en los brazos), es decir, la piedra filosofal.

Otros ejemplos quevedescos de interferencia de planos y de mezcla de naturalezas en un mismo ser pueden verse en las descripciones de las dueñas transformadas en ranas, y en especial, en el retrato de la Dueña Quintañoa:

Con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color que parecía planta del pie; la nariz en conversación con la barbilla que casi juntándose hacía garra, y una cara de la impresión de grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin dientes ni muelas, con sus pliegues de bolsa a lo jimio y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado. (S. M., 189)

Se combinan aquí tantos elementos ajenos a lo humano, que nada de tal parece ya quedar en la figura de la famosa dueña. La habilidad de Quevedo para crear monstruos no tiene nada que envidiar a la de Bosch, cuyos motivos y detalles ciertamente no tuvo necesidad de copiar. El dominio de la lengua y una imaginación fértil en asociaciones y síntesis le lleva por el mismo camino que al maestro holandés.

Uno de los engendros fantásticos que más llaman la atención en Bosch, es el que se ha designado con el poético nombre de "grillo", y que parece haber tenido gran aceptación aún antes que el pintor de Bois-le Duc le utilizara en sus cuadros.<sup>46</sup> Se trata de un ser compuesto únicamente de cabeza y piernas humanas, a veces se le provee de brazos, pero nunca de tronco. Dos de estas figuras pueden verse en el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, en el panel central (cfr. fig. 4). A pesar de la repugnancia que inspiran,

<sup>46</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Lo Moyen Age fantastique*, Paris, 1955, cap. i, p. 11 y ss.

producen una extraña sensación, parte de horror y parte de hilaridad, porque parece que estos seres se hubieran olvidado el cuerpo en alguna parte, cosa que no aparenta afectarlos mayormente. Es muy semejante el efecto que causan los personajes del *Juicio Final* de Quevedo, que no terminan de convencerse de que deben recitar:

Después noté de la manera que algunas almas venían con asco y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo... y admiróme la providencia de Dios en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas, y vi a un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse de ella.

.....  
 Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes que se habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha. (S. J., 126)

Esta especie de olvido de la propia identidad, de independencia del cuerpo, parece también existir en los grillos de Bosch que, tal como los mercaderes, no se han calzado los cuerpos como debieran: más bien parece que no se hubieran acordado de ellos. De ahí que sean en cierto modo cómicos: se han transformado en algo automático, como diría Bergson, son ejemplos de rigidez; siguen viviendo a pesar de no tener cuerpo: lo mismo sucede con los mercaderes de Quevedo que no tienen problemas a pesar del humorístico —e irónico— emplazamiento de sus sentidos.

La imaginación de ambos autores parece orientarse de la misma manera. A uno le interesa expresarse con el lenguaje de la magia, utilizando sus símbolos, y concentra sus significados en el plano visual. Al otro le interesa en cambio hacer una crítica social, y el lenguaje muchas veces aparenta una independencia especial actuando por cuenta propia: una expresión atrae a la otra que se conecta con la primera ya sea por el sentido de la imagen plástica que evoca, ya sea por el sonido, aunque tenga un significado completamente diferente. Lo que obtiene así Quevedo es una doble realidad o una realidad desdoblada en otras, tarea en la cual debe colaborar el lector, a cargo de quien está el seguir las diferentes señas que el autor le hace.



#### 4) Las inversiones

En los juegos de palabras, de los que tanto gusta Quevedo, puede verse otro punto común con Bosch en cuanto a técnica se refiere. El uso del retruécano es constante en Quevedo: se usa una frase y se la invierte, dando a uno de sus elementos un significado distinto del que tenía en primer lugar. Se obtiene así una apariencia de inversión y dos significados distintos. Cuando uno de los diablos dice de los bufones y aduladores que

(así) como se condenan otros por no tener gracia, ellos se condenan por tenerla o quererla tener. (S. I., 146)

está afirmando y negando en apariencia solamente. Uno de los miembros de la frase apunta hacia un significado, y el otro no se refiere a la misma idea, a pesar de que utiliza los mismos vocablos. Tal juego de inversión ficticia ocurre en muchas circunstancias, en las que en un primer momento creemos que se trata de una cosa, pero luego advertimos que la idea se ha desviado hacia otra. A pesar de todo, la unidad de la frase se mantiene, la apariencia de tal unidad está presente como una afirmación seguida de una negación. Quevedo nos enfrenta con un juego del idioma aprovechando la doble faz significativa de muchas palabras. En cierto modo está haciendo lo mismo que Bosch: cuando un jarro constituye también el cuerpo de un caballo, tenemos una figura doble, pero no por eso el caballo deja de verse como tal. Es un orden absurdo, pero al componerlo se ha guardado un orden. Los seres que arrastran el carro son dos cosas al mismo tiempo, pero mantienen la coherencia necesaria con la realidad que les permite cumplir su misión, es decir, llevar el carro. No por eso dejamos de ver que uno es un pez y el otro una especie de tronco de árbol, y el tercero algo así como un cerdo. Lo que importa para que cumplan su misión es que tengan piernas, y éstas están perfectamente visibles. Frases de doble significado, seres de doble naturaleza y doble significado, he aquí otro de los puntos en los que Bosch y Quevedo coinciden por lo que respecta al estilo. Claro está que el idioma debe seguir ciertas leyes de la lógica que el pintor no está obligado a respetar. Por eso se intuye cierta afinidad que es mucho más claramente identificable cuando se habla de descripciones de doble apariencia en Quevedo.

Esta técnica del injerto, si así puede llamársela, es común a ambos artistas, pero a pesar de ello Quevedo no ha coincidido con los

monstruos que crea Bosch. Le hubiera sido particularmente fácil inspirarse en ellos, considerando que también se trataba en sus *Sueños* de describir el infierno, en tantas ocasiones representado por Bosch. Sin embargo, es inútil buscar entre los engendros infernales de los paneles laterales de *El jardín de los deleites* o de *El carro de heno* alguna figura que plásticamente pueda volver a entrecruzar en los *Sueños*. En una palabra: ningún elemento temático ha pasado de uno a otro, con excepción de los casos que se han visto anteriormente, que pueden considerarse comunes a todo el arte inspirado por el cristianismo. Los monstruos de uno recuerdan a los del otro porque las técnicas creadoras son muy parecidas, pero allí acaba la relación.

A este respecto, conviene añadir que el gusto por los juegos de contrarios que se ha observado en los *Sueños* también puede rastrearse en las obras de Bosch, aunque en menor escala, y ciertamente como una característica más de su medievalismo. En la tabla de *Los siete pecados capitales* hay un constante juego de contrarios entre la representación gráfica de cada uno de los pecados y la forma en que se le castiga en el Infierno del medallón que lo representa. Así la mujer soberbia vuelve a mirarse en el espejo, pero esta vez no verá ya representados en él las ropas o tocados estimables, sino lo único que la cubre: un enorme sapo. El monje semi-dormido que ejemplifica la Pereza está acompañado por una mujer que extiende hacia él un libro de oraciones y un rosario. En el Infierno del mismo retablo, un demonio cuyas vestiduras recuerdan las de la mujer anterior, golpea con un martillo al pecador haragán extendido sobre un yunque. Las parejas que representan la Lujuria, rodeadas de manjares, a quienes entretiene un juglar, son luego vistas en el Infierno en una cama a la que está trepando un monstruo, mezcla de dragón y sapo. En el cuadro hay, pues, un palpable paralelismo entre los pecados y los castigos a los cuales conducen.

Otro ejemplo de oposiciones es el que brindan los paneles laterales de *El carro de heno* y los de *El jardín de los deleites*: en ambos casos el Edén se opone al lugar de todo mal, los colores claros y brillantes del uno contrastan con los oscuros y rojizos del otro. La distribución de los elementos también guarda cierto equilibrio, con el cual se acentúan las oposiciones: a la misma altura que en el panel de la izquierda de *El jardín de los deleites* se derrama la fuente circular del paraíso en un estanque ovalado, encon-

tramos en el panel de la derecha del observador —el del Infierno— un monstruo con cuerpo de árbol hueco y cabeza humana, el cual tiene forma oval. Y en el panel central, a la misma altura, otra piscina ovalada retoma el mismo motivo: el símbolo mágico y alquímico del huevo. Es la supervivencia del mismo tema, positivo en una parte, negativo en la otra.

Un ejemplo muy evidente es el de *El carro de heno*: en el tope del carruaje puede verse una pareja de enamorados. A su derecha hay un ángel en actitud de ruego y a la izquierda un demonio verduoso remeda al ángel con las alas desplegadas, mientras toca un instrumento parecido a la trompeta, formado por su propia nariz (en el cual se ha visto otro símbolo sexual). En el mismo cuadro se observa una oposición entre el panel de la derecha (el Paraíso Terrenal) que mantiene su aspecto idílico a pesar de que el primer plano muestra a Adán y Eva expulsados de él, mientras que en el panel de la izquierda aparece su opuesto: el infierno.

Bosch opone, pues, en muchas circunstancias, elementos antagónicos de la misma especie, tal como lo hace Quevedo al contraponer la verdad y la mentira, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la belleza y la fealdad. Siempre o casi siempre, cada cosa aparece junto a su contraparte. Spitzer afirma que el barroco español y el medioevo se dan la mano en muchos aspectos, y esto parece confirmar su aserción.<sup>47</sup>

Concluyendo, la semejanza entre Quevedo y Bosch se cifra casi exclusivamente en el estilo. Uno hace con palabras lo que el otro con imágenes. El tema constituye también una semejanza, y en una apresurada consideración puede ser el elemento más evidente. Pero esto que parece lo más superficial, está respaldado por una gran analogía interna: no basta hablar del infierno para ser un Quevedo, ni es suficiente pintar monstruos para ser un Bosch. Para los dos, el gusto por las oposiciones existe en sumo grado: en el uno como en el otro, la inversión de palabras, como la inversión de naturalezas, es fuente para la creación de monstruos, tanto como la combinación de naturalezas diversas en un mismo ser. La acumulación de elementos es también un factor común. Y hasta exigen del lector-contemplador la misma disposición espiritual: para gozar de sus obras hay que interpretar constantemente, para resolver problemas

<sup>47</sup> Leo Spitzer, "El Barroco español", *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 789 y ss.

que plantea el uno con sus símbolos y el otro con sus juegos de palabras que extraen de ellas todos los significados posibles.

Los que advirtieron desde el principio la relación entre uno y otro, podrán haber errado en lo que se refiere a la originalidad de Quevedo: no hay tal inspiración, pero instintivamente advirtieron una afinidad estilística, basada por ende en lo más personal de cada uno de estos artistas.

MARGARITA LEVISI

## SOBRE EL ARTE DE SÁNCHEZ FERLOSIO: ASPECTOS DE *EL JARAMA*

El renacimiento de la novela española durante la última década es el hecho más alentador y el más importante ocurrido en la literatura española desde la guerra civil, por las posibilidades que encierra. Aunque todavía se caracteriza más por promesas que por realizaciones, al menos una obra se ha asegurado un puesto entre las principales novelas del siglo xx. Quizá no sea excesivo afirmar que *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (1956), es la mejor novela escrita en España en lo que va del siglo. Pero a pesar de que ha merecido muchos elogios, aún no ha sido objeto de ningún estudio crítico amplio o profundo.<sup>1</sup>

Mi intención en este artículo no es exponer todas las razones por las cuales creo que *El Jarama* es una gran novela, sino examinar algunos rasgos de la técnica de Sánchez Ferlosio, con la esperanza de mostrar en parte la hondura, sutileza y coherencia de su arte, e iluminar así un poco más el sentido de la obra. Esto comportará, por una parte, observar determinados procedimientos que subyacen bajo su realismo —el rasgo más evidente del libro—, y por la otra, examinar algunos recursos concretos —varios de ellos insospechadamente enmascarados— mediante los cuales *El Jarama* se impregna de poesía. Sánchez Ferlosio ha integrado poesía y realismo al servicio del tema con singular habilidad. En última instancia, *El Jarama* es algo mucho más trascendente que cuanto per-

<sup>1</sup> Las consideraciones más sutiles que he encontrado son las de José M. Castellet en "Notas para una iniciación a la lectura de *El Jarama*", *PSA*, I, 2 (1956), aunque —como nos lo haría esperar el título— están sin desarrollar. Es muy sorprendente que Eugenio de Nora no haga justicia a la novela en su importante *Novela española contemporánea*, Madrid, 1962, vol. II (2). Para otros artículos críticos y reseñas, véase la bibliografía suministrada por Nora en el mismo volumen.

mitirían esperar la acción circunscrita y el método restringido de su presentación.

Durante las tres cuartas partes de esta novela de 365 páginas,<sup>2</sup> nada ocurre que en la vida real pudiera considerarse memorable, quizá con la sola excepción de la ruptura de relaciones entre la hija del ventero y su novio. Pero el autor ha procurado intensificar en el lector la ilusión de que presencia los hechos ocurridos ese caluroso domingo de verano, entre modestos excursionistas, en las riberas del Jarama, jalonadas de merenderos, no lejos de San Fernando de Henares. Dentro de los muy definidos límites impuestos por la comunicación verbal, se hace sentir al lector que, más que oyente, es el testigo de una historia habitual en la narrativa en prosa. El lector es un espectador privilegiado, aunque sólo en la medida en que se le permite ver y oír lo que hacen y dicen tanto los once jóvenes excursionistas de Madrid, como las personas reunidas en la venta de la carretera y, en ocasiones, individuos de otros lugares.

Toda relectura de *El Jarama* es una experiencia distinta de la primera impresión (suponiendo, desde luego, que el libro se ha leído según la evidente intención del autor: sin previo conocimiento de lo que ocurre en la página 272). Cuando de improviso una de las excursionistas madrileñas —Lucita, la tímida— se ahoga, hay un cambio. La acción prosigue de la misma manera, con el mismo ritmo y el mismo registro inexorable de detalles; pero una vez que sabemos que Lucita ha muerto, la primera parte de la novela adquiere un aspecto diferente. Así como al terminar una buena novela policial y al enterarnos de “quién lo hizo”, solemos volver atrás en busca de las pistas inadvertidas para comprobar cómo se ajustan todas las piezas, cuando retomamos el hilo de *El Jarama* descubrimos incidentes que, insignificantes al principio, se cargan de presagios, de pathos, de ironía. El lector habrá reparado, sin duda, en determinados momentos proféticos en el transcurso del día narrado en esta novela, particularmente hacia el anochecer; pero hay elementos en las primeras tres cuartas partes de la novela que no pueden tener sentido para quien ignore la muerte de Lucita, a menos que sea evidente. Con arte extraordinario, Sánchez Ferlosio insinúa en su novela signos de la presencia de una especie de fatalidad que sólo se revela del todo retrospectivamente y aún así permanece ambigua.

<sup>2</sup> 4ª ed., Barcelona, Destino, 1957.

Esta sugestión de un destino trágico en acción aumenta la intensidad con que se suscitan las emociones del lector, contrariamente a lo que se podría esperar de una obra en la que los personajes están presentados con tan austera objetividad. Y aunque no conocemos a Lucita como a otros personajes literarios en cuyos corazones y mentes se nos permite penetrar, cuando se ahoga, cualquier lector de mediana sensibilidad debe sentir una emoción parecida a la de un testigo que, a la orilla del río, hubiera observado a la muchacha y a los otros diez jóvenes durante el día entero. La compasión implícita del primer observador, Sánchez Ferlosio, se transmite al lector sin el menor sentimentalismo.

### REALISMO OBJETIVO Y CINEMATOGRAFICO

No son nuevos para la novela moderna los intentos de transmitir con palabras, con la mayor inmediatez posible, las apariencias externas de hechos, cosas y personas. Tampoco es nueva la influencia del cinematógrafo, donde tal efecto se consigue más cabalmente. Sin embargo, el realismo de Sánchez Ferlosio en *El Jarama* es más que normalmente objetivo y la ilusión artística —literaria por necesidad— se aproxima a la del cine en grado poco común. Sospecho que su novela debe más al cine contemporáneo —recordemos sobre todo ciertas películas de Antonioni y de Fellini— que a *La colmena* o al *nouveau roman* francés. Pero sea como fuere, *El Jarama* no es una novela experimental en el sentido de que en ella se busque cierta determinada manera de escribir como un fin en sí. El autor emplea una técnica rigurosamente vigilada con un propósito ulterior, al cual no creo que podría llegarse de otro modo.

La narración impersonal está notablemente caracterizada por la eliminación o disminución de dos rasgos comunes a la narrativa anterior. El primero es el comentario del autor, hoy relativamente escaso en la novela realista. El segundo es la descripción hecha por el autor, de la vida interior de los personajes: su naturaleza, pensamientos y sentimientos (lo que Wayne Booth llama en las palabras introductoras de su reciente e importante libro *The Rhetoric of Fiction*,<sup>3</sup> "uno de los recursos más obviamente artificiales del cuentista" . . .):

<sup>3</sup> Chicago, 1961, p. 3.

...the trick of going beneath the surface of the action to obtain a reliable view of a character's mind and heart. Whatever our ideas may be about the natural way to tell a story, artifice is unmistakably present whenever the author tells us what no one in so-called real life could possibly know.

Tal artificio pocas veces está ausente de la narrativa moderna, aun de la más realista. *El Jarama* se parece a muchas novelas contemporáneas por el primero de esos dos rasgos; difiere de ellas por el segundo: el grado en que se elimina la visión interna de los personajes. Un axioma del novelista actual es que se debe "mostrar", y no "contar", al lector. Pero el realismo objetivo en sí no tiene ninguna virtud especial. Nada se gana rechazando las peculiares ventajas del narrador, salvo que existan razones valederas. El propósito de Sánchez Ferlosio es, evidentemente, acortar la distancia entre la experiencia de leer la novela y la experiencia de la vida real. Menos evidente es la manera en que este método es útil para su tema, como espero demostrarlo.

Puesto que más del noventa por ciento del libro es diálogo, podemos decir que la acción está muy dramatizada. (La conversación es, en verdad, un *tour de force*.) No sería exacto decir que no hay ninguna clase de comentario o que la presentación de los personajes es absoluta y exclusivamente externa. Pero con una particular excepción —de la que me ocuparé más adelante— y una momentánea desviación hacia un "centro de conciencia" en el relato —que he de mencionar en seguida—, no se producen cambios en el punto de vista desde el cual se presenta la acción. Y es muy rara cualquier información sobre los personajes más allá de cuanto revelan sus conversaciones, su apariencia o sus acciones. Ni siquiera sabemos cómo se llama una persona hasta que otra la llama o se refiere a ella por su nombre. ¿Y de qué otro modo podríamos saberlo? El autor, sin embargo, utiliza la información que acumula como un espectador que estuviera presente: una vez que ha aparecido un nombre en el diálogo, lo emplea para identificar a un personaje directamente.<sup>4</sup> En unos pocos casos, podemos inferir muy fácil-

<sup>4</sup> Así en la primera parte del libro, y creo que también después. Pero no puedo garantizar una absoluta coherencia en el procedimiento de Sánchez Ferlosio. En una novela tan densa como ésta, puedo haber pasado por alto algunos detalles. Lo mismo se aplica, sin duda, a otras observaciones de este ensayo, pero no creo que haya bastantes inexactitudes como para desmentir mis conclusiones.



mente la identidad de una persona, como lo haría cualquier extraño presente en la escena. Cualquiera podría adivinar que uno de los dos hombres de la venta, al comienzo de la novela, es el ventero (p. 8). Y cuando leemos: "Entró Justina desde el pasillo" (p. 13), tampoco se nos dice nada que no pudiéramos deducir, porque Justina, la hija del propietario, ya ha sido nombrada en la conversación.

Desde luego, la objetividad absoluta es imposible en una novela. Pero las desviaciones de la estricta objetividad, que pasarían inadvertidas en cualquier obra moderna convencionalmente realista, son tan excepcionales en *El Jarama* que llaman la atención. Confirman la regla. También sirven para demostrar qué raro y qué difícil de conseguir en la narrativa moderna es lo que podríamos llamar con propiedad realismo objetivo. Hay dos tipos de excepciones en esta novela: el primero puede describirse como la información que un observador podría deducir simplemente de lo que ve y oye. El segundo tipo, el más considerable, es la información que sólo podría transmitir un autor que gozara de los privilegios tradicionales.

Casi todas las excepciones del primer tipo se relacionan con las percepciones sensoriales de los personajes, acerca de las cuales no tenemos certeza absoluta, pero que podemos deducir verosímelmente. "Veía, en el cuadro de la puerta, tierra tostada y olivar . . ." (p. 10). Podemos ver lo enmarcado por la puerta; Lucio mira en esa dirección: podemos presumir que también él lo ve. Cuando "Faustina se dio cuenta de pronto de que ya apenas distinguía las lentejas encima del hule" (p. 222), la percepción le sugiere algo que el observador (que también sabe que está oscureciendo) puede deducir, porque el personaje mira hacia arriba, se quita los anteojos y prende la luz. Tampoco se necesita una imaginación demasiado viva para comprender que cuando Faustina aprieta a la aterrorizada coneja contra su pecho "le sentía todo el caliente sobresalto de los músculos menudos, el bullir de la sangre acelerada de pavor" (p. 262). Un número menor de casos concierne al reconocimiento, la identidad o la información que, presumiblemente, ya ha sido reunida de manera normal, pero que no se suministra sino después.<sup>6</sup> Dudo que en toda la novela haya más de tres docenas de ejemplos de simple deducción, en lugar de observación directa.

<sup>6</sup> Por ejemplo, respectivamente: "Reconoció la cara del muchacho" (p. 14); "habían entrado cinco madrileños" (p. 196); "había dicho el Buda" (p. 86).

El número de excepciones del segundo tipo, en que la información no puede deducirse, es harto menor. He advertido sólo nueve y entre éstos, sólo dos o tres para los que no encuentro explicación.<sup>6</sup>

Podemos encontrar algunos motivos para las desviaciones más sustanciales de la regla, en esta categoría. Al comienzo mismo de la novela leemos:

*Siempre* estaba sentado de la misma manera... por el cuarto *quería* tener luz. Por el frente *quería* tener abierto el camino de la cara y *no soportaba* que la cortina le cortase la vista hacia afuera de la puerta...

*Pronto le conocieron la manía y en cuanto se hubo sentado una mañana, como siempre*, en su rincón, fue el mismo ventero quien apartó la cortina... (pp. 7-8)

Un simple observador no podría saber cuánto informan las palabras subrayadas. Pero esta temprana desviación de la norma es muy explicable. Por medio de ella se establece una continuidad entre la acción presente de la novela y el tiempo pasado, antes del comienzo de la acción.

Fuera pedían música, música, porque ese Lucas no quería moverse a ponerles en marcha la gramola. Luego decían que el vino se había terminado y a lo mejor era ella la que tendría que levantarse a poner más. (pp. 241-2)

Aquí el punto de vista narrativo se desvía, durante dos oraciones, hacia otro "centro de conciencia": hacia Justina, sola en su dormitorio después de la riña con su novio. Este puede no ser más que un desliz, pero es interesante observar que hasta este momento no ha ocurrido en el libro nada más importante que esa discusión. Sin duda, esto explica el paso momentáneo a otro punto de vista: se nos muestra un fragmento de otro posible relato, el de Justina, que se omite casi por completo. Otro ejemplo:

"¡Aquí! ¡Aquí!", gritó una voz junto a la presa, "¡Aquí está!" Había sentido el cuerpo, topándolo con el brazo, casi a flor de agua. (p. 273)

Esta vez ya no se trata sólo de deducir la percepción de un personaje. Nuestra posición como observadores durante el momento crítico en que Lucita se ahoga no nos permitiría saber que quien habla ha sentido el roce de su cuerpo. No, a menos que supusiéramos

<sup>6</sup> Por ejemplo: "Alicia la conocía ya de antes" (p. 205).

mos un "primer plano" que la singularidad de la ocasión podría justificar, en efecto. Pero en todo caso, si es acertada mi suposición acerca de la identidad del nadador, a que me refiero al final de este artículo (pp. 220-221), hemos de ver que éste es un caso muy especial de intrusión del autor.<sup>7</sup>

La acción está dispuesta de tal modo que recuerda la técnica del cinematógrafo. Cada parte o capítulo sin numerar está concebido como una secuencia fílmica. Las divisiones en capítulos, de extensión harto variable, equivalen a un "corte" o a un "fundido" desde un individuo o grupo de personajes en un lugar hasta otro grupo en otro lugar. Los grupos principales son los muchachos y muchachas que están a la orilla del río, el propietario y su familia y los parroquianos que están en la venta, la familia Ocaña que visita a la familia del ventero por ese día y, más tarde, la otra partida de jóvenes madrileños que se une a la primera. Varios otros personajes aparecen en el cuadro, de cuando en cuando. A veces el autor, en un mismo capítulo, sigue a algunas figuras que se apartan de un grupo o se le unen, o muestra la fusión de un grupo con otro. Rara vez se dedica un breve capítulo a la descripción ambiental (p. 256, por ejemplo). La acción está limitada a los alrededores del mismo trecho del Jarama, salvo en el largo capítulo que sigue la marcha del juez desde el Casino de Alcalá hasta el sitio donde yace el cadáver de Lucita, en la playa, y los pocos capítulos breves en que acompañamos a Carmen y Santos camino de sus casas.

Entre los capítulos se mantiene una continuidad perfecta, con sólo cuatro excepciones, según creo. Dos de éstas son triviales, apenas breves cortes de un lugar a otro inmediato, ambos indirectamente asociados en cada caso por el movimiento previo o implícito de los personajes (pp. 291 y 312). La tercera excepción tampoco es muy importante: Faustina llama a su hija (p. 241) y la

<sup>7</sup> De las tres oraciones que empiezan: "No le importaban los zapatos", en la p. 35, lo más exacto que puede decirse es que introducen al "hombre de los z. b." que, como se verá, es una figura algo especial en la novela. La observación de la p. 235, "Hablaban bajo, sin saber por qué", implica una observación que un espectador no podría hacer. Pero, una vez más, el contexto es algo desusado (ver infra, p. 216). En la p. 8, la frase "Ambos cambiaron imperceptiblemente de postura" aparece como un mero desliz verbal, pero véase la p. 210 de este artículo. La intervención del autor en la p. 46, el único fragmento de comentario evidente que he encontrado, también se analiza a continuación (p. 210).

escena pasa, en mitad del capítulo, a Justina en su dormitorio. Justina oye la voz de su madre y otros sonidos del exterior. Así, la continuidad se mantiene mediante el paso del sonido.

El último caso es muy diferente. El capítulo que empieza en la página 216 es excepcional, entre otros motivos, por los rápidos cortes entre grupo y grupo, entre persona y persona, entre lugar y lugar: el mendigo en el paso a nivel, Faustina en la cocina, los jóvenes en la playa, los parroquianos en la venta, los demás jóvenes excursionistas y la familia de Ocaña en el jardín, Carmen y Santos que regresan a sus casas en bicicleta. Sánchez Ferlosio pasa de unos a otros rápidamente, registrando fragmentos de conversaciones. Este súbito cambio de ritmo produce un marcado ascenso de la tensión narrativa; el nervioso fluctuar de escena a escena nos afecta como lo haría su equivalente cinematográfico. Tenemos conciencia de que el momento es, de algún modo, crítico; algo está ocurriendo y, sin duda, algo peor habrá de ocurrir. Quizá no parezca muy claro, a primera vista, *qué* es lo que está ocurriendo, porque ninguno de los personajes está comprometido en la acción. Lo que ocurre es que la noche cae con rapidez.

He creído interesante especificar estas ocasiones en que Sánchez Ferlosio se aparta de un método objetivamente realista y cinematográfico, porque (aun cuando mi lista sea incompleta) son notablemente escasas y, además, para mostrar que siempre se encuentra un motivo que justifica la excepción en los casos más evidentes. La coherencia no es de por sí un mérito, pero en las excepciones a la norma podemos hallar pruebas suficientes de que, tras lo escrito, hay un espíritu lo bastante alerta para persuadirnos, quizá, de que nos encontramos frente a un artista muy consciente.

## EL TIEMPO

Tema importante —o aspecto del tema principal— de *El Jarama* es el tiempo. Nos lo anticipa el epígrafe, una cita de Leonardo da Vinci: “El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente.”

La acción abarca dieciséis horas, desde poco antes de las 8.45 en la mañana de un domingo, hasta después de las 12.50 en la noche entre el domingo y el lunes.<sup>8</sup> Si no me equivoco, también hay

<sup>8</sup> Sin duda no se ha intentado un absoluto “realismo durativo”, pero dieciséis horas es aproximadamente el tiempo que lleva leer *El Jarama* de manera descansada o cuidadosa.

dieciséis referencias a la hora del día, todas en labios de los personajes del libro. Vale la pena señalarlas:

"Las nueve menos cuarto" (p. 8); "No son las diez todavía" (p. 13); "Las diez menos veinticinco" (p. 16); "Las diez van a ser" (p. 24); "Las doce menos cinco" (p. 40); "Las mismas doce en punto" (p. 46); "Las dos y media ya pasadas" (p. 83); "Pues van a ser las tres" (p. 90); "Las tres y media dadas" (p. 100); "Casi las cuatro que son ya" (p. 112); "Las seis menos cuarto" (p. 124); "Las siete dadas" (p. 199); "Las siete y media que son ya" (p. 203); "Las diez y cuarto" (p. 294); "Ya deben de ser cerca de las doce y media" (p. 361); "La una menos diez" (p. 364).

Por los intervalos entre estas horas, con sus correspondientes referencias a la página, puede comprobarse que la acción no avanza con regularidad de reloj, sino más bien según el modo en que se experimenta subjetivamente el tiempo y también, desde luego, según el modo en que los novelistas suelen tratarlo. Cuando la acción que ocurre en un lugar se interrumpe y vuelve a ser retomada en otro capítulo, generalmente ha transcurrido un lapso de tiempo, pero a veces no. Ocasionalmente, parece haber un breve retroceso temporal en el paso de una escena a otra.

Pero las alusiones al reloj no son el único medio de señalar el paso del tiempo. En el mundo natural, nos indican la hora, el sol, las sombras crecientes y, de noche, la luna, en cierta medida. Existen significativas alusiones a ellos en *El Jarama*. Durante la mañana hay pocas, pero aumentan a medida que el sol se hunde desde el cenit hacia la tarde, y proliferan en el momento en que adquirimos mayor conciencia del avance del día: cuando éste deja paso a la noche. El mayor intervalo entre dos menciones del reloj se encuentra en la parte de la novela que abarca la muerte de Lucita y el momento inmediatamente anterior (entre las pp. 203 y 294), pero abundan allí los otros tipos de menciones. Así, por ejemplo, el sol aparece justo al fondo del camino, sobre las lomas del Coslada (p. 206); el rayo de sol sobre la tapia del jardín se adelgaza, se esfuma y se desvanece del jardín en sombra (p. 210); los ladrillos del puente se oscurecen cuando la luz del sol avanza hacia la otra orilla (p. 216); las alturas, hacia el este, pierden la última luz (p. 219); bajo los árboles todo es gris; a las aguas del Jarama apenas se las distingue de la tierra; y las cromolitografías, en la pared de la venta, pierden sus colores (p. 220); Faustina se levanta para

encender la luz eléctrica en la cocina y en la venta los jugadores de dominó apenas pueden ver el juego (p. 222); la súbita aparición de la enorme luna sobresalta a Carmen (p. 234); la luna asoma lentamente sobre la tapia del jardín (p. 276). Tales alusiones son significativas porque nos recuerdan que el tiempo es parte del orden natural, que representa un papel tan importante en el libro. El tiempo gobierna las vidas de los excursionistas del domingo, aunque éstos apenas piensen en él, salvo en los limitados términos de la hora que es y los horarios de los trenes.

El tiempo no tiene sentido sino cuando hay cambio, es decir, movimiento. Este es, sin duda, el principal significado de la observación que leemos a continuación de la primera referencia a la hora del día: "Ambos cambiaron imperceptiblemente de postura" (p. 8), aunque el leve movimiento de los dos hombres también puede interpretarse como síntoma de la leve incomodidad que puede producirnos la conciencia del paso del tiempo.

Por más que el tiempo pueda sujetarse a la disciplina de la medida, es algo singularmente misterioso. Como tal, es algo "poético" y pertenece al otro mundo de *El Jarama*: el que está más allá del concreto mundo de las apariencias, el que se evoca mediante signos y asociaciones poéticas. En la experiencia de casi todas las personas hay momentos en que se les impone una extraña y urgente conciencia del tiempo. Una rápida descripción del paisaje abrumado y transitoriamente silencioso bajo el deslumbrante calor del mediodía provoca (y la ocasión es única) este comentario del autor: "En momentos así se pregunta: ¿Qué hora es?" Entonces tiene lugar esta conversación inconexa:

—He matado una cabra esta mañana.

—Las mismas doce en punto.

—Lo digo por si quieres una pata; te la mando traer. (p. 46)

Estamos justo en la mitad del día en que Lucita ha de morir. Una criatura ha muerto ya. Este es un buen ejemplo del modo en que los momentos significativos están insertados en el libro y sólo adquieren pleno sentido a la luz de acontecimientos posteriores. Observaciones que parecen inocentes en su contexto inmediato adquieren más hondo significado en relación con el drama de la muerte en *El Jarama*. Daniel está ansioso por beber otro trago de la botella de vino. Tito dice que no hay prisa. Daniel dice que la hay, para él. "—¿Y quién te corre, si se puede saber?" Daniel son-

ría, se encoge de hombros: "—La vida y tal" (p. 177). Otras dos referencias al tiempo adquieren profética poesía con respecto a la muerte de Luci.

—¿Y qué hora es? —decía Ricardo.

—La de no preguntar qué hora es —contestó Zacarías.

Esto en la página 260. La muerte de Lucita ocurre en la página 272 y en la 274 leemos:

Habían preguntado la hora; Zacarías agarraba a Miguel por la muñeca, tapándole el reloj; le decía:

—¡Loco, estás loco tú ahora jugar con esos instrumentos!  
¡Esto es la muerte niquelada!

Las menciones de la hora, alrededor del momento en que Luci muere,<sup>9</sup> están rodeadas de oscuridad, aunque abundan las alusiones a fenómenos tan naturales como la noche y la luna. El preciso momento de su muerte no se conoce con exactitud, pero los funcionarios públicos lo fijan de manera característica:

—El hecho debió de ocurrir sobre las veintiuna cuarenta y cinco, aproximativamente, salvo error (dice el guardia civil). Ya. Las diez menos cuarto, en resumen —dijo el Juez— (p. 336)

#### LUCITA. PRESAGIOS E IRONÍA DRAMÁTICA

Sólo un lector de insólita sagacidad podría sospechar que algo le ocurriría precisamente a Lucita. Casi todos los lectores, al llegar a la escena de su muerte, deben sin duda rebuscar en la memoria o volver a páginas anteriores del libro para recordar algo que la distinga. "Esta era una, ya le digo, finita, con una cara, pues, así un poco . . . , vaya, no sé qué señas le daría . . ." (p. 312). Era la muchacha tímida, dulce, que nos permitió conocerla un poco más cuando el vino la achispó, poco antes de su muerte, y que empezó a enamorarse de Tito. Con su muerte, la novela súbitamente adquiere un protagonista (o acaso una víctima). El autor no ha atraído la atención hacia ninguno de los jóvenes excursionistas. A esta altura, han perdido su anonimato inicial para el lector que, en

<sup>9</sup> Compárase también con Mariyayo, que dice: "Fíjate, me quedaba yo ahora, ¡no sé el tiempo!" (p. 276). Y en la p. 278: "—¡Es muy tarde! —Hay tiempo, hay tiempo todavía."

el curso del "día", se ha familiarizado con ellos. Pero si algunos ocupan más espacio en el libro que otros, sentimos que es porque esos personajes —Mely, por ejemplo— corresponden a las personas más desenvueltas, peculiares y dignas de atención en la vida real. Luci no es de esta clase, pero ocupa un espacio algo mayor que en los capítulos iniciales, en aquellos que preceden a su muerte. El efecto se consigue reduciendo el número de personajes de su ambiente inmediato, y por el hecho de que el vino la hace más audaz y expansiva. Sin embargo, aun en los momentos en que se ahoga y en los que siguen, el autor no concentra sobre Lucita más atención que en los pasajes previos de la novela. Lucita se convierte, sencillamente, en la preocupación principal del lector, así como se convierte en preocupación de sus amigos y de los demás presentes.

En lo que sigue a partir de este punto, es harto evidente la aproximación de dos experiencias: la de leer esta obra narrativa y la de presenciar el mismo acontecer en la vida real. El lector recapacita sobre el papel representado por Lucita durante el día como lo haría cualquier testigo compasivo. Puede encontrar, así, momentos cargados de pathos, de ironía, aun de presagios, que antes habían pasado inadvertidos como tales. Se nos habían dado algunos indicios generales de su presencia acechante, pero la sibilina fatalidad sólo se revela en su esencia cuando ya es demasiado tarde. Y aun entonces no podemos estar del todo seguros: nunca se distingue netamente de lo que parece, azar sin sentido. Pero retrospectivamente, parece haberse elaborado un destino y el misterio de esa elaboración colma de honda y hermosa poesía el inexorable informe de hechos cotidianos en *El Jarama*. Por asociación con la muerte de Lucita, muchos incidentes y observaciones insignificantes, prosaicos en sí, adquieren poética resonancia e ironía dramática.

¿Es significativo el hecho de que solamente Luci, entre los demás muchachos llegados esa mañana en sus bicicletas, siga más allá de la meta —como si algo en ella la impulsara a eludir el lugar— y tengan que llamarla de regreso? (p. 22) Luci interrumpe la conversación sobre los cadáveres que flotaban en el río durante la guerra civil. "Nada", dice uno de sus amigos, "Lucita, que no le gustan las historias de muertos" (p. 40). Quizá no haya nada trascendente en el hecho de que su traje de baño sea negro (p. 42), pero sin duda hay algo de amarga ironía en el hecho de que los muchachos, esa mañana, fingen por broma tirarla al río (p. 43).



Y después se arrodillan, las manos juntas como en una plegaria, para pedirle perdón, "fingiendo una burlona compunción". Lucita, descrita como "la más inocente de todas", es escogida para echar suertes (p. 72). No quiere que le miren dentro del bolso: "Tengo mis cosas. No me gusta que me fisguen" (p. 122). Pero al fin se calma, agregando: "Yo soy muy poco interesante, hijo mío". Pocas horas después, ya muerta Luci, los funcionarios de la ley escrutarán y pormenorizarán el contenido de su bolso, y reunirán los pocos hechos de su pasado (p. 352). Sus amigos piden a Luci que beba primero e inaugure la noche (p. 134); después, como empieza a beber un poco de más, la muchacha dice: "Bueno, luego vosotros os encargáis de llevarme a mi casa, ¿eh?" (p. 180). Los efectos del vino, dice a Tito, la hacen sentirse como si estuviera en un bote, y se abandona a su fantasía: Tito rema, durante una terrible noche tempestuosa... (p. 226). Ella es quien repara en la caída de la noche (descrita en la novela como algo inexorable y siniestro): "Ya sí que cae la noche... Se echó encima de veras" (p. 227). Y ella es quien, al fin, impulsa a los demás a entrar en el agua para ese último baño a la luz de la luna: "—¡Al río, al río! —gritaba de pronto—. ¡Al río, muchachos! ¡Abajo la modorra!" (p. 258).

Hay otros incidentes sin importancia, menos directamente asociados con Lucita, que también aparentan ser inocuos en su contexto pero que, retrospectivamente, parecen investirse de presagios y, misteriosamente, aluden a esa muerte. Poco antes de morir, mirando hacia los merenderos a través de los árboles, había visto "la sombra enorme de alguien que se había asomado al malecón" (p. 256). Y cuando llevan su cuerpo a la playa, "iba un hombre a caballo, muy lejos, por el borde de la vía del tren, en lo alto del talud que atravesaba los eriales" (p. 284).<sup>10</sup> Esas figuras carecen de sentido en el contexto realista, pero con relación a la muerte de la muchacha son tan extrañamente evocativas como muchas imágenes en la poesía moderna. Está, además, el frenético intento de huida de la coneja, en el jardín, justamente antes de la muerte. "Ya vais a ver cómo tenemos un disgusto", dice Ricardo (p. 261). Se refiere a algo muy diferente y trivial, pero ya ha mostrado cierta sensibilidad ante las posibilidades del mal, una sensibilidad que otros pueden llamar superstición. Debe repararse

<sup>10</sup> Sobre el significado del tren, ver *infra*, p. 217.

en que la coneja se refugia bajo la bicicleta de Luci. Y por fin está la canción de Miguel, inmediatamente después de la muerte en el río:

...y como tú no volvías  
 el sendero se borró  
 como tú ya no bebías  
 la fuente se corrompió. (p. 273)

Las alusiones al agua y al no volver no necesitan comentario.

#### LA NATURALEZA, EL RÍO Y LA MUERTE

El estilo de Sánchez Ferlosio se caracteriza por una percepción sensorial del mundo físico marcadamente aguda. Combina su capacidad de observación minuciosa con una imaginación poética no menos intensa: es decir, que tiene el poder de evocar, como Góngora o Lorca, lo "no real" o lo "sobrenatural" a partir de la realidad concreta. Esta vena poética se somete en *El Jarama* a una disciplina mucho más rigurosa que en la novela anterior del mismo autor, la encantadora *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951); pero aun en esta primera obra hay una precisión y una minucia esenciales, idénticas a las de *El Jarama*.<sup>11</sup> En esta última pueden observarse dos estilos descriptivos radicalmente distintos. Hay una manera seca, precisa, que incluye a veces el empleo de la medición exacta y hasta puede llamarse científica. Las descripciones iniciales y finales del curso del Jarama en el monótono estilo de un manual de geografía pueden ser un ejemplo extremo de esa manera. Pero hay también un estilo "poético", caracterizado por epítetos, metáforas y símiles, usados casi siempre para la descripción escénica. Me ocuparé de esta segunda manera, aunque no desde un punto de vista estrictamente estilístico.

Los pasajes poéticamente descriptivos constituyen la excepción especial, ya mencionada en este artículo, al realismo objetivo que,

<sup>11</sup> Especialmente en lo que concierne al color, la luz y la sombra. "Así fue descubriendo Alfanhuí los cuatro modos principales con que los verdes revelan su naturaleza: el del agua, el de los secos, el de la sombra y la luz, el de la luna y el sol." (ed. Barcelona, 1961, p. 185). Cfr. también la maravillosa descripción de las sábanas colgadas afuera para secarse en los alambres del estrecho patio (ed. cit., p. 104), o la aguda observación detrás del siguiente símil: "Bajo la luna grande y luminosa de los veranos que anda de lado, como una lechuza por un hilo y puebla de guiños la llanura" (p. 178).

por lo demás, se sostiene con tanto rigor. No sólo atemperan la austeridad del realismo; representan, además, la única intrusión importante y persistente de Sánchez Ferlosio en su propia obra. Es obvio que —debido a sus comparaciones— un pasaje como el siguiente no es objetivamente realista:

Se veía Madrid. Un gran valle de luces, al fondo, como una galaxia extendida por la tierra; un lago de aceite negro, con el temblor de innumerables lamparillas encendidas, que flotaban humeando hacia la noche y formaban un halo altísimo y difuso. Colgaba inmóvil sobre el cielo de Madrid, como una losa morada o como un techo de humo luminoso. (p. 235)

Las comparaciones implican inevitablemente una interpretación, y toda interpretación supone el punto de vista personal del intérprete. A pesar del hecho de que esta interpretación es producto evidente de la observación directa, el pasaje es apenas menos lírico que realista.

Entre las muchas alusiones al paisaje y los fenómenos naturales hay cierto número que, por medio de una asociación más o menos numinosa, sirve a una idea única que es poética por su misterio mismo: la idea de la muerte violenta como parte integrante del mundo natural. El río Jarama mata a Lucita. Si el análisis me hace aislar algunas de esas alusiones, debe recordarse que están entretejidas en la trama realista de la novela y normalmente no se destacan.

Esa mañana se ven en el cielo buitres que vuelan en círculo. "Mirar", dice Lucio, "ésos también tienen carne, hoy domingo".

Todos miraron: no lejos, sobre las lomas amarillas, se veía una rueda de buitres en el cielo; un cono de espirales, con el vértice abajo, indicando en la tierra un punto fijo. (p. 47)

Esas aves de la muerte atraen particularmente la atención de "el hombre de los zapatos blancos" (pp. 48, 49, 58), que parece sentirse más íntimamente armonizado con el mundo natural que las demás personas, inclusive el joven Ricardo. Después, la noticia de la muerte de Lucita lo afecta físicamente: vomita.

En dos ocasiones se describe la luna llena en términos que le confieren una sugestión de influencia nefasta, casi de complicidad con la muerte (lo cual recuerda, en cierto modo, la función de la luna en las obras de Lorca). Las sugestiones son fugaces, no se las subraya, pero hacen vibrar una cuerda siniestra que resuena en

el ánimo del lector en otras ocasiones en que se menciona la luz de la luna. La luna aparece en el horizonte con alarmante brusquedad, "roja, inmensa y cercana", y asusta a Carmen. Santos la compara entonces con un gong, el más siniestro de los instrumentos musicales, y en esa ocasión, ambos "hablaban bajo, sin saber por qué" (pp. 234-5).<sup>12</sup> Hay otras referencias a la luna: justamente después de que Lucita ha persuadido a los demás de que salgan a nadar (p. 258), en el momento en que entran en el agua (p. 271) y durante la confusión que se produce mientras Lucita se ahoga (p. 273). Pero la segunda referencia, realmente profética, ocurre poco después de esta última. Esta vez la luna se asocia claramente con la muerte:

La luna aparecía; fue rebasando las tapias del jardín, como una gran cara muerta que se asoma; la veían completar lentamente sus facciones eternas. (p. 276)

Más tarde, "brillaba un poco de luna sobre la piel mojada del cadáver, tendido de costado" (p. 284).

El río Jarama, que tiene un cementerio en una de sus riberas (pp. 152-3), se asocia varias veces con la muerte, de manera directa e indirecta, tanto antes como después de la muerte de Lucita. Fue campo de batalla durante la guerra civil y desde entonces ha exigido una víctima "todos los años", casi siempre un madrileño (p. 320). Pero el río mismo es visto como cosa viva, como una fuerza animada de la naturaleza, y se le asocia especialmente con la vida salvaje de la naturaleza. En ocasiones, apenas puede distinguírsele del paisaje a través del cual fluye, como una criatura salvaje que se confunde con su ambiente natural. Los jóvenes no lo ven hasta que, de pronto, lo tienen delante, porque su color es igual al de la tierra (p. 26). Y al atardecer "ya casi no distinguían de la tierra las aguas del Jarama" (p. 220). Una rama que flota en su corriente parece un caimán (p. 70). A la luz de la luna sus aguas parecen tener escamas fosforescentes, como el lomo cobrizo de un pez (p. 236), y los nadadores "aquí en lo oscuro, sentían correr el río por la piel de sus cuerpos, como un fluido y enorme y silencioso animal acariciante" (p. 271).

<sup>12</sup> El capítulo siguiente se eslabona con éste por medio de una forma común de continuidad cinematográfica, el traslado de una imagen: "Paulina le dio en el hombro a Sebastián. —¡Mira qué luna, Sebas!" (p. 235).

El Jarama parece una bestia que aguárda y acecha su presa, con la silenciosa complicidad de todo el mundo de la naturaleza: la vasta complicidad de la muerte.

Desde el suelo veía la otra orilla, los páramos del fondo y los barrancos ennegrecidos, donde la sombra crecía y avanzaba invadiendo las tierras, ascendiendo las lomas, matorral a matorral, hasta adensarse por completo; parda, esquiva y felina oscuridad, que las sumía en acecho de alimañas. Se recelaba un sigilo de zarpas, de garras y de dientes escondidos, una noche olfativa, voraz y sanguinaria, sobre el pavor de indefensos encames maternos... (p. 227)

Dos hombres de la región, el alcarreño y el pastor, conocen al Jarama como a una criatura viviente y hablan con rústica elocuencia de su fuerza y su ferocidad —“las aguas de este río tienen manos y uñas, como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén” (p. 321)—, aunque el pastor, avergonzado de su propia y espontánea poesía, acaba excusándose por haber exagerado.

En este feroz mundo de la naturaleza hay, sin embargo, un monstruo hecho por el hombre, asociado con el poder y la destrucción: el tren. El pasaje de la página 227 que acabamos de citar termina así:

...campo negro, donde el ojo de cíclope del tren brillaba como el ojo de una fiera.

Mediante la alusión mitológica y el símil animal, también se relaciona al tren con las oscuras fuerzas telúricas de la naturaleza. Este Polifemo, tren-cíclope, no parece tener relación con Lucita y, sin embargo, por alguna misteriosa concatenación de causas y efectos, puede considerarse como el agente de su destrucción.

Luego el ojo blanquísimo del tren asomó de repente al fondo de los llanos; se acercaba, rodante y fragoroso dando alaridos por la recta elevada que cruzaba el erial. Entraba al puente del Jarama... Lucita se estremecía y se pasaba las manos por los brazos y los hombros; luego dijo:

—Chico, estoy más molesta... Tengo grima, con tanto polvo encima de la piel. Tanta tierra pegada por todo el cuerpo. Te pones perdida de tierra, no se puede soportar.

—Lleva razón —dijo Sebas—, se llena uno hasta los pelos, a fuerza de estarse revolcando todo el día. Para darse otro

baño. Yo me lo daba. ¿Eh?, ¿qué os parece? ¿Qué tal darnos ahora un chapuzón? (p. 257)

¿Tembló Luci a causa del tren? Fuese o no ésa la causa, la mera yuxtaposición de dos incidentes triviales establece una asociación profética. La serie de acontecimientos es muy clara: súbita aparición del tren — Luci se estremece — se toma los hombros — siente el polvo en la piel — se queja — Sebastián sugiere una zambullida<sup>13</sup> — Luci accede con vehemencia — Luci se ahoga.

El incidente ofrece otro ejemplo del modo en que la poesía impregna la novela, iluminando lo que previamente parecía sin importancia ulterior. Hacia el comienzo del libro, una figura algo misteriosa, "el hombre de los z. b.", camina por las vías del ferrocarril y a veces, cuando nadie mira, se balancea sobre uno de los rieles. La niña vestida de rojo trata de asustarlo gritándole de pronto: "¡Que viene el tren!" (p. 35). Esta asociación indirecta de los trenes con la destrucción, que recuerda su temible poder, adquiere fuerza mayor a la luz del pasaje de la página 257.

En gran parte, la poesía ha de encontrarse en esta novela hiperrealista como en la vida real: sólo se manifiesta ante quien trata de hallarla, escudriñando tras los fenómenos y en los intersticios de los hechos.

## CONCLUSIÓN

El tema de esta novela, cuyo título es el nombre de un río, no es sólo el tiempo, sino también la vida y la muerte, inseparables del tiempo. Los tres aparecen tradicionalmente asociados con río en la poesía, el mito y la religión. (Las líneas iniciales de la tercera estrofa de las famosas *coplas* de Jorge Manrique no habrían sido epígrafe menos adecuado que las palabras de Leonardo.) Un aspecto particular del tema desarrollado por Sánchez Ferlosio es la conmoción producida por una súbita, increíble muerte en el vivir cotidiano. "¡Un rato, Dios mío, si no hace más que un rato que estaba con nosotros...!", exclama Mely (p. 311).

—La vida —repuso Mario—, que es así de imprevista, y te sacude en el momento que menos te lo piensas. Cuando más descuidado, ¡zás!, ¡allá que te va!; te pegó el zurragazo. (p. 316)

<sup>13</sup> Más tarde recuerda con remordimiento su parte en esta concatenación de causa y efecto (p. 315).

### El hombre de los z. b. comentó:

—Y está uno leyendo todos los días cantidad de accidentes que traen los periódicos, con pelos y señales, sin inmutarse ni esto; y, en cambio, asiste uno a lo poquísimo que yo he presenciado aquí esta tarde, y casi de refilón, como quien dice, y ya se queda uno impresionado, con ese entresí metido por el cuerpo, que ya no hay quien te lo saque. Como con mal agüero, esto es, ésa es la palabra; con mal agüero. (p. 325)

Estas palabras son significativas en dos sentidos. Primero, porque el personaje señala el peculiar efecto de estar presente (o casi presente, en su caso) cuando ocurre una muerte trágica en que no estamos personalmente implicados. El estilo narrativo de Sánchez Ferlosio, su realismo objetivo, me parece directamente relacionado con este efecto y calculado para producir una especie de "entresí metido por el cuerpo" del lector. No creo, por cierto, que sea éste un experimento por el experimento mismo, ni menos aún simple afán de estar a la moda, como parecen pensar algunos críticos y comentaristas.

Es tradición que, en la narrativa —incluida la vasta mayoría de las novelas realistas modernas— el lector llega a compenetrarse emocionalmente con el protagonista porque se le ha permitido el privilegio de atisbar en la psique del personaje. Un protagonista literario pronto adquiere la condición de "viejo amigo" (o acaso enemigo) mediante rápidas aproximaciones a una intimidad que sólo se alcanza, en la vida real, tras un largo conocimiento o una larga confesión, ninguna de las cuales es tan infalible como las revelaciones de un autor. Si nos hubiéramos relacionado con Lucita de este modo, su muerte nos habría producido una reacción distinta de la suscitada en nosotros y de la que, según creo, se procuró suscitarnos. Se ha querido que reaccionemos, sugiero, como espectadores compasivos de un trágico accidente que hemos presenciado inesperadamente, y no que hemos leído en los periódicos. En cuanto a esto, sólo el autor puede confirmarnos si su motivación fue consciente (me aventuro a suponer que lo fue, en el caso de Sánchez Ferlosio); pero el efecto es claro, sin duda. Cuando sentimos compasión por la muerte de alguien que hemos observado sin conocerlo surge una emoción más pura que la suscitada por la muerte de alguien cercano a nosotros (ya sea ésta la intimidad de la vida real o la obtenida con medios literarios). En otras palabras: está ausente ese elemento de egotismo presente en el sentimiento de una

pérdida personal. Es harto humano sentir más agudamente una pérdida personal, pero esto no es lo que distingue una compasión más divina. La muerte no es menos terrible cuando ocurre a alguien a quien no conocemos íntimamente. En este caso, sin duda, existe una compasión mayor.

Si bien es necesario que los personajes de *El Jarama* se mantengan a cierta distancia del lector, cómo las personas relacionadas con accidentes de que los periódicos nos informan a diario,<sup>14</sup> debe establecerse cierta conexión entre el lector y los personajes. Pocos lectores se parecen bastante a Cristo como para conmoverse ante un informe lacónicamente periodístico, sobre una muchacha totalmente desconocida que muere ahogada. Por eso Sánchez Ferlosio procura por todos los medios aumentar la inmediatez y viveza del acontecimiento. El efecto emocional producido se parece a los suscitados por las películas cinematográficas y los dramas, pero también se distingue de ellos y se acerca a una experiencia de la vida real que pocas veces ha transmitido la novela.

Aunque la narración sea impersonal, la presencia del autor no queda eliminada del todo, según hemos visto. Tenemos conciencia de él en las descripciones de la naturaleza y es su voz peculiar la que, mediante la imagen poética, sugiere el profético misterio del mundo natural. Pero aún podemos encontrar otro ejemplo de la intervención del autor, al que me he referido hasta ahora sólo indirectamente. Es un recurso oblicuo, ambiguo, cervantino. El nadador que en la novela de Rafael Sánchez Ferlosio siente en el agua el roce del cadáver de Lucita contra su brazo, el que ayuda a llevarla a la

<sup>14</sup> En cierto sentido, acierta J. L. Alborg en *Hora actual de la novela española*, Madrid, 1958, vol. I, p. 312, cuando llama a *El Jarama* una "epopeya de la vulgaridad", pero no en la connotación despectiva con que usa la expresión. Y sugerir que la muerte de Lucita es un "regalo a los lectores" de "el autor, consciente de la monótona andadura de su libro" (p. 313), demuestra un fracaso alarmante en la comprensión de la novela. En total, ha habido entre los críticos una sorprendente tendencia a referirse con desprecio a las grises vidas de los personajes, como si esto fuera alguna clase de defecto literario. Para Luis Jiménez Martínez en "El tiempo y *El Jarama*", *CuH*, XXVIII, 81 (1956), 188, Sánchez Ferlosio "ha escogido unos tipos vulgares (por lo tanto, poco complicados)". ¡Realmente, tales afirmaciones harían suponer que Galdós nunca existió! En todo caso, un breve estudio revela pronto en *El Jarama* una hondura, una individualización de los personajes considerablemente mayor de lo que parece a primera vista.



playa y, después, declara ante el juez, se llama *Rafael Soriano Fernández* (p. 341).

La otra observación significativa del "hombre de los z. b." es: "Como con mal agüero, esto es, ésa es la palabra: con mal agüero". Presagios, portentos, señales misteriosas de algún otro orden de la realidad, más allá del orden físico, pero entrelazados con él, están presentes en *El Jarama* en la misma medida en que se encuentran en la vida real... para quienes las interpretan de este modo. Son ambiguos, dudosos en cuanto admiten una explicación natural o pueden descartarse como pura casualidad en el orden físico de la realidad. No quiero sugerir por un momento que el autor presenta a Lucita como una heroína señalada por su estrella, ni su relato como un melodrama romántico abrumado por el sino. Pero aun como señales ambiguas, es indudable que tanto su presencia como su ambigüedad son artísticamente deliberadas.

Constituyen, en su misterio mismo, una vasta parte de la poesía que Sánchez Ferlosio integra sin artificialidad en el realismo fáctico de su novela. Este realismo y esta poesía representan respectivamente los mundos de la realidad física y de la suprarrealidad, en cuya oscura conjunción pueden coexistir incompatibilidades lógicas: paradojas tales como el hecho de que la hora de la muerte no está determinada hasta que ha sonado y, una vez que ha sonado, ya ha sido predeterminada. Sólo en pocas grandes obras de la literatura se ha representado con tan punzante calidad humana el problema eterno del determinismo universal y de la naturaleza fortuita de los acontecimientos. \*

EDWARD C. RILEY

Trinity College  
University of Dublin

\* Traducción de Susana Stetri.



## RESEÑAS

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, 755 p.

En el capítulo final de esta obra extraordinaria, María Rosa Lida de Malkiel se refiere a su trabajo como a un "comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja *Tragicomedia*" (p. 723). Presentada como parte de la "Conclusión" que resume su riguroso análisis —más de setecientas páginas— del texto y contexto de *La Celestina*, esta afirmación es muestra clara de la modestia y "sinceridad" vital que caracterizaron toda la actividad intelectual de esta gran investigadora. Al mismo tiempo, es parte de su renuncia explícita a cualquier "intuición central que pretenda iluminar de golpe toda la obra de arte" e implícitamente, una indudable invitación a estudiar otros aspectos de la obra maestra, aún no investigados y quizá desconocidos.

Si al hablar de este libro no nos atrevemos a emplear términos como 'definitivo' o 'exhaustivo', es sólo porque en cierto modo parecen contrarios a la opinión que la señora Lida de Malkiel tiene de su propia obra y de toda crítica como parte de un diálogo continuo. Pero si tales calificativos han podido aplicarse alguna vez a un estudio crítico, ésta es sin duda la ocasión, pues sus análisis de los personajes y de la técnica dramática de la *Tragicomedia* son indudablemente los más cuidadosos y eruditos que se hayan hecho nunca. A pesar de su erudición, la autora nunca ha perdido de vista su finalidad estética y crítica, la demostración de la originalidad artística de la obra misma, y aunque se muestra a veces abiertamente polémica (la renuncia a una "intuición central" tiene un toque de ironía con intención polémica), su único propósito es promover la verdad. El resultado es un libro informativo y sugerente, que se lee con verdadero placer. El planteo es siempre cla-

ro, y los detalles documentales son fascinantes, aunque casi abrumadores por su extensión.

Tales virtudes, combinadas con una constante vivacidad de estilo y algunos toques de ironía, dejan en el lector la impresión de que el largo volumen es un modelo de concisión y claridad.

La breve "Introducción" adelanta que el propósito del trabajo es "evaluar la excelencia artística de esta obra maestra desde el punto de vista de su originalidad" (p. 11); sigue una discusión del problema de la autoría: la señora Lida de Malkiel concluye que el acto I es, en efecto, obra de un "antiguo autor", los actos II-XVI de la *Comedia* son de Fernando de Rojas y los actos interpolados de la *Tragicomedia* probablemente son de Rojas, en colaboración con miembros desconocidos de un "culto cenáculo" al que pertenecía.

La parte principal del estudio comienza con una discusión del género literario de *La Celestina*. La autora sostiene con gran fuerza lógica que la obra es decididamente un drama y, más estrictamente, una comedia humanística comparable al *Paulus* de Vergorius, el *Philodoxus* de Alberti y la *Venexiana* anónima de principios del siglo XVI. Es evidente —sobre todo cuando leemos los otros capítulos— que tal discusión no es para la señora Lida de Malkiel un vano ejercicio de taxonomía, emprendido por tratarse de un problema clásico, aunque algo periférico, en los estudios sobre *La Celestina*. Por el contrario, sus conclusiones en este sentido —determinadas, desde luego, por la perspectiva histórica elegida— son una premisa esencial para cuanto sigue en su ensayo, pues si la autora puede documentar en forma tan completa la originalidad de la técnica dramática y de la caracterización de los personajes, es sólo porque considera que *La Celestina* es en verdad comparable a sus antecedentes dramáticos.

Decir que *La Celestina* es la primera novela dialogada o, como sugiere el profesor Gilman, un ejemplo único de "diálogo puro",<sup>1</sup> es afirmar su originalidad en las definiciones mismas, pero esta afirmación impediría caracterizar con pormenor esa originalidad. Aunque reconoce, pues, la excelencia del análisis que Gilman hace del diálogo de *La Celestina*, la señora Lida de Malkiel concluye que los argumentos empleados para demostrar que no es un drama

<sup>1</sup> *The Art of "La Celestina"*, Madison, 1956, cuyo último capítulo está dedicado a "The Art of Genre".

proviene de un punto de vista muy estrecho en cuanto a lo que realmente constituye el género, y que la obra "no es, como el ave fénix, el individuo único de una especie única, sino el individuo egregio de una olvidada especie" (p. 77).

Siguen a la discusión del género literario de *La Celestina* dos partes dedicadas al análisis del texto mismo: la primera es una sección de nueve capítulos sobre la "técnica teatral" (por ejemplo, representación de movimiento, tiempo y espacio; el diálogo, el monólogo y el aparte); la segunda, una serie de ocho capítulos sobre los diferentes personajes. El procedimiento habitual en cada capítulo es el de discutir un determinado fenómeno, primero en *La Celestina*, después en las comedias romanas, elegíacas y humanísticas, y finalmente en las imitaciones y adaptaciones. En algunos casos, sin embargo, preceden a la discusión ciertas consideraciones preliminares. Así, la parte dedicada a los personajes comienza planteando la cuestión básica de si es siquiera legítimo estudiarlos. El concepto del profesor Gilman sobre el "diálogo puro" y su teoría de la técnica de Rojas en la caracterización de sus personajes lo habían llevado a negar el realismo psicológico de las *personas* en el diálogo y a considerarlas no como caracteres, sino como seres que existen sólo dentro del diálogo, y nunca con el valor de tercera persona conocida como tal por el lector y el autor.<sup>2</sup> Pero para la señora Lida de Malkiel, el realismo psicológico, la individualidad detallada y la complejidad de los caracteres son precisamente los rasgos más notables de la originalidad que procura establecer. En este caso, su perspectiva histórica la lleva una vez más a esta conclusión: "El cotejo histórico subraya, como no lo podría hacer el análisis estructural, hasta qué punto los autores han recreado originalmente los arquetipos de la literatura antigua y medieval" (p. 726).

En este aspecto también está en desacuerdo con el profesor Marcel Bataillon, cuya concepción de *La Celestina* como esencialmente moralista y didáctica lo hace rechazar cualquier empleo del término "carácter" y más aún toda referencia a su "psicología".<sup>3</sup> Sea cual fuere la opinión que merece la tesis de Bataillon sobre la in-

<sup>2</sup> Gilman, pp. 56-87.

<sup>3</sup> La autora había completado el presente trabajo antes de publicarse el libro de Bataillon sobre el tema *La Celestina selon Fernando de Rojas*, Paris, 1961. Los artículos en que expone estas ideas se catalogan en la p. 292 de *La originalidad artística*.

tención de Rojas, creo que el presente estudio demuestra convincentemente que los personajes son, de todos modos, magníficamente reales en sus complejas combinaciones de estabilidad e indeterminismo y que la *Tragicomedia* es demasiado compleja para que pueda interpretársela partiendo de la "clave única" del didactismo moral.

Puesto que me refiero aquí a algunos de los pasajes más polémicos del libro, debo agregar que rechazar el enfoque de *La Celestina* con "clave única" no implica el rechazo de las contribuciones positivas proporcionadas por los métodos especializados que emplean las actuales tendencias artísticas o filosóficas. Aunque María Rosa Lida de Malkiel está en desacuerdo con Gilman y Bataillon, reconoce ampliamente los méritos de sus estudios; sus críticas se dirigen más contra lo que ambos niegan —en este caso, el "realismo" de los caracteres de *La Celestina*—, que contra lo que afirman. Su propio enfoque, tan rigurosamente histórico —positivista en el mejor sentido— es sin duda sumamente especializado, pero al mismo tiempo abarca la totalidad de la verdad y sólo rechaza la presunción de totalidad en las verdades parciales: "Todos estos puntos de vista contribuyen —como contribuirán las estéticas del futuro— a iluminar especialmente tal o cual aspecto, pero ninguno es la clave única, ninguno es panacea que explique en todas sus caras la prodigiosamente densa y compleja *Tragicomedia*" (p. 315).

Entre muchos otros aspectos de la originalidad de *La Celestina* que esta obra aclara, algunos de los más interesantes son para mí la representación del tiempo (pp. 169-197) —especialmente en esa dimensión existencial que da tanta modernidad a la *Tragicomedia*— y, dentro de la discusión de su realismo psicológico, ciertas cualidades particularmente españolas de la obra y de sus personajes, tales como la destreza de Celestina para aprovechar las oportunidades que le ofrece la casualidad (p. 523), o la visión benévola, "desde dentro", de personajes situados en los niveles más bajos de la sociedad y que reflejan "un sentir muy castizo y caro a la mayoría de los españoles" (p. 310), semejante a la actitud de don Quijote ante los galeotes.

Entre estos personajes del hampa, la figura de Centurio, presunto ejemplo perfecto del *miles gloriosus*, es la que tal vez parezca a casi todos los lectores y críticos más fácilmente identificable como tipo. Curiosamente, la señora Lida de Malkiel niega con firmeza este parentesco. Las diferencias que señala entre Centurio y

sus supuestos antecedentes son, por cierto, abrumadoras y demuestran muy a las claras que, en todo caso, es un carácter sumamente original. Desde luego, siempre es discutible el punto preciso en que las diferencias entre los individuos nos obligan a clasificarlos como especies distintas y parece imposible enfrentarse con Centurio sin pensar al menos en compararlo con el soldado de Plauto. Si consideramos, por otro lado, que la originalidad de *La Celestina* consiste a tal punto en la reelaboración de los tópicos y tipos tradicionales, es extraño que el procedimiento se considere en este caso totalmente inoperante. Aunque es verdad, por ejemplo, que Centurio no es un soldado, su nombre evoca inevitablemente esa imagen, y su jactancia y cobardía invitan a comparaciones adicionales con el *miles gloriosus*.

Puesto que el origen judío de Rojas es bien conocido, ningún estudio de *La Celestina* puede permanecer ajeno al interés que ha suscitado en los últimos tiempos el status social y cultural de los judíos conversos al catolicismo durante el período que Américo Castro llama *la edad conflictiva*. Aunque se niega a hacer de este hecho biográfico otra "clave única" de la obra, la señora Lida de Malkiel cree, con Gilman y Maeztu, que su sombría visión del mundo puede comprenderse si se tiene presente la situación de los *conversos* españoles a fines del siglo xv, en muchos de los cuales el abandono del viejo credo debió de hacer flaquear su fe en todos los credos. La autora también sugiere que el modo en que Rojas trata a los padres de Melibea —que a pesar de ser personajes decididamente secundarios están dotados de "volumen trágico completo, de completa vitalidad" (p. 505)— puede deberse a modos de pensar basados en una exaltación bíblica de los padres y la paternidad, a la cual era esencialmente ajeno el rechazo ascético de la procreación dentro de la tradición católica.

La señora de Malkiel sostiene esta hipótesis citando declaraciones extremas de escritores ascéticos cristianos, que provocan horror, pero que como prueba, según creo, resultan insuficientes. Evidentemente, la doctrina oficial (v. Aquinas, *S. T.*, III, *Supple.*, Q. XLI, A. IV: *Utrum actus matrimonii sit meritorius*) y la opinión más generalizada nunca aceptaron tales desviaciones, y si las ideas de San Agustín sobre el sexo y el matrimonio parecen demasiado utilitarias en épocas modernas, no son sin duda muy diferentes de las que se encuentran en el *Viejo Testamento*, ni tampoco, sospe-

chamos, de las que sostenían la mayoría de los judíos medievales. Por influyentes que fueran los excéntricos ascéticos, acaso sea mucho más típica de la sociedad medieval la concepción del matrimonio y de las relaciones entre hijos y padres que se encuentra en el *Cantar de Mio Cid*. En todo caso, el hondo pesimismo de *La Celestina* es sin duda particularmente aplicable a la procreación en sí; el *Omnia secundum litem fiunt* del prólogo puede explicarse mediante muchos ejemplos de conflictos dentro de una generación y entre generaciones, y el lamento de Pleberio sirve para hacer de toda la *Tragicomedia* el más efectivo de los ejemplos. Creo, pues, que la "completa vitalidad" de los padres de Melibea se explica más cabalmente a partir de la misma originalidad y el genio que dieron viviente realidad a todos los demás personajes de la obra.

Mi propósito, al mencionar este punto, es mostrar que la autora acepta y utiliza los aspectos que considera positivos y sólidos en uno de los enfoques especializados con que se ha estudiado en los últimos años *La Celestina*. Según su criterio, pues, los enfoques que parten de universales de la experiencia humana o de la forma literaria no se oponen necesariamente al punto de vista a que la ha llevado su planteo histórico. *La originalidad artística* puede considerarse obra definitiva como estudio de ese tipo; por lo mismo, ahora es tanto más deseable (¡y posible!) estudiar los aspectos existenciales o arquetípicos y simbólicos de *La Celestina*. La significación del nombre Celestina en persona tan mundana e infernal requiere sin duda nuevas consideraciones, sobre todo en cuanto a la imagen que asume como una especie de anti-Virgen (diríamos casi, Nuestra Señora del Consejo Perverso) al seducir a Pármeno. En nivel completamente distinto, mucho podría lograrse estudiando algunos rasgos puramente acústicos del texto. Por variados que sean, creo que elementos tales como el *tha tha* usado como acotación onomatopéyica, o el repique de campanas y el ladrido de los perros como fondo para las últimas palabras de Melibea y, sobre todo, la evocación prosódicamente orquestada por Pármeno (con abundantes octosílabos) del epíteto deshonoroso para Celestina que corean todas las cosas capaces de producir sonido ("Todas las cosas que són hacen, á doquiera que ella está, el tal nombre representan"), indican hasta qué punto *La Celestina* es una experiencia acústica, y acaso proporcionan una evidencia interna para la tesis de base histórica que considera esta obra como un verdadero drama.



Debiéramos decir algo más sobre un aspecto del método histórico de la señora Lida de Malkiel que sólo hemos mencionado brevemente. Pienso en la cuidadosa atención que la autora concede no sólo a las fuentes y antecedentes de *La Celestina*, sino también al tratamiento que dan a sus elementos principales varias de las muchas imitaciones y obras incluidas por la *Tragicomedia*. Logra así demostrar no sólo la originalidad de *La Celestina* con respecto al pasado, sino también hasta qué punto se adelantó a sus imitaciones contemporáneas y aun posteriores, incapaces de reproducir el complejo equilibrio de su visión integral del hombre y de la sociedad. Como indican las últimas palabras del ensayo, "*La Celestina* como un todo artístico apenas ejerció influjo literario; éste fue el precio de su asombrosa originalidad".

Dentro de su logro fundamental como interpretación de *La Celestina* en la historia del drama, este aspecto del ensayo es, quizá, su rasgo más significativo y original. De cualquier modo, el trabajo que ha iluminado en tal forma una gran obra maestra es en sí una obra maestra de investigación y crítica, ahora tan indispensable como cualquiera de las contribuciones fundamentales hechas a los estudios hispánicos en este siglo. Es un monumento —*aere perennius*— a la memoria de su creadora, cuya muerte prematura ha sido una pérdida incommensurable para el mundo de los estudiosos y para quienes la conocieron. X

PAUL R. OLSON

Johns Hopkins University

THOMAS MONTGOMERY, *El Evangelio de San Mateo*. Según el manuscrito escurialense I. j. 6. Texto, Gramática, Vocabulario, Madrid, 1962 (Anejo VII del *BAE*).

El trabajo de Thomas Montgomery que edita la Real Academia Española tiene como antecedente la tesis que el autor presentó en la Universidad de Wisconsin en 1955, titulada "A Linguistic Study of the Book of Matthew in Manuscript I. j. 6. of the Escorial Bible", la cual se realizó en el Seminario de Español Medieval que dirige el profesor Lloyd Kasten. La edición que reseñamos no hace referencia a la tesis de 1955, por lo que no sabemos si la forma actual coincide exactamente con la primera; aunque es probable, si nos atenemos a las tres menciones que Margherita Mor-

reale ha hecho sobre la tesis dactilografiada (*RABM*, LXIII [1957], 242 n. 2; *HDA*, II [1961], 517; y *Sef*, XX [1960], 83).

La transcripción y fijación del texto debe de haber sido la etapa previa a la investigación de la lengua; pero el trabajo tiene como meta evidente el estudio de la morfología, la sintaxis y el vocabulario del texto elegido, lo que, por cierto, constituye la sección más extensa, mejor elaborada y la más útil del libro.

Diecisiete páginas de "Introducción" describen y dan el marco bibliográfico del manuscrito escurialense I. j. 6.; se termina con una noticia, lamentablemente breve, del texto en sí y del criterio de edición.

Américo Castro en su "Introducción" a la *Biblia Medieval Romanceada. Pentateuco* (1957), describe y califica al MS. I. j. 6. como "un buen modelo de prosa medieval de tipo alfonsino". Su valor radica especialmente en que nos ofrece el texto mismo del siglo XIII y no copias posteriores como ocurre con otros importantes restos de códices bíblicos medievales.

Los romanceamientos que en la Edad Media se hicieron de la Biblia constituyen en sí un cuerpo textual complejo, sobre el que resta aún mucho por trabajar. La contribución de conjunto más importante y organizada en este aspecto del problema textual es, desde el magnífico aporte inicial del erudito S. Berger ("Les Bibles castillanes", *Ro*, XXVIII [1899], 360-408 y 508-567), el trabajo crítico de Margherita Morreale: "Apuntes bibliográficos para la iniciación al estudio de las traducciones bíblicas medievales en castellano", *Sef*, XX (1960), 66-109. Por la claridad de la exposición, la comprensión total del problema y el apuntamiento generoso de los posibles caminos de la investigación es de consulta necesaria para los futuros trabajos filológicos en este campo. Igualmente útiles son las consideraciones que escribió Margherita Morreale para su edición de la Epístola de San Pablo a Los Romanos (*RABM*, LXIII [1957], 423-451).

El MS. escurialense I. j. 6., que pertenece al grupo de los romanceamientos hechos sobre la versión latina, ha servido para ediciones parciales y aisladas. En 1902, J. Cornu lo tomó para su edición del Cantar de los Cantares. Por esos años, el mismo Cornu declaraba tener lista la edición de los Cuatro Evangelios, pero no llegó a imprimirlos. L. Weise, en 1930, sigue el MS. I. j. 6. para editar los libros de los Macabeos, y en 1950, el P. Llamas edita el Libro de Daniel (*Ciudad de Dios*, CLXII, 134-160). Américo Cas-

tro, al comenzar la edición de una Biblia medieval romanceada, también había dispuesto utilizar el MS. I. j. 6. desde el Salmo LXX en adelante; pero la edición sólo llegó a sacar a luz el Pentateuco.

Tomando otros manuscritos escurialenses Margherita Morreale ha ofrecido la edición de dos partes del *Nuevo Testamento*: La Epístola de San Pablo a los Corintios (*Analecta Sacra Tarraconensia*, XXIX [1956], 273-311) y La Epístola de San Pablo a los Romanos, según el MS. escur. I. j. 2. (*RABM*, LXIII [1957], 423-451). En los "Apuntes bibliográficos..." ya citados, se da noticia de que D. A. Brown (Universidad de Wisconsin) ha preparado una edición de La Epístola a Los Romanos, sobre el MS. escur. I. j. 6., aún inédita. Fácil es advertir la novedad que implica la aparición del trabajo de Montgomery, que resulta el primer texto del *Nuevo Testamento* editado sobre el MS. I. j. 6., y la primera edición de un Evangelio medieval castellanō.

La preferencia por la edición de los trozos correspondientes al *Antiguo Testamento* puede ser explicada por el deseo de seguir el orden cronológico de los libros sagrados o porque el interés por las traducciones bíblicas del siglo XIII estuvo relacionado con su aprovechamiento en las partes conocidas de la *General Estoria* de Alfonso X.

Montgomery se ocupa de la clasificación de las Biblias medievales en español y utiliza, para los códices, la lista que dio Solalinde en su estudio de *MPh* (XXVII [1930], 474-485, y XXVIII [1931], 83-98) y menciona el aporte de M. Morreale en *Sef* (1960).

Para la relación entre el MS. I. j. 6. y otros manuscritos, el editor confirma el criterio del P. Llamas (*Biblia Medieval romanceada*, Madrid, 1950 y 1955), quien ha demostrado que escur. I. j. 6. y escur. I. j. 2. representan el mismo original. Montgomery fija la fecha de la traducción por el cotejo con la obra alfonsí. Ofrece un apretado resumen de las observaciones que lo llevan a fijar una fecha entre 1254 (redacción de *Iudizios de las estrellas*) y 1270, año en que se cree que fue comenzada la *Primera Crónica General*.

Entre los cinco rasgos que, según Montgomery, permiten suponer que la obra de Alfonso es anterior a la redacción del I. j. 6., aparece enunciado uno muy frecuente, por cierto, en códices posteriores a la época del rey Alfonso X: los plurales *reys*, *leys*. Estas formas conviven con los plurales *reyes*, *leyes*, en copias del *Rimado de Palacio*, con fecha probable sobre mediados del siglo XV.

El rasgo señalado no sirve para fechar una obra, porque es, únicamente, muestra de dialectalismo del copista.

En la descripción del manuscrito se sigue la del P. Zarco Cuevas en su *Catálogo de los manuscritos castellanos del Escorial*; se agregan algunas observaciones especiales para los folios que ocupa el Evangelio de San Mateo, y se advierte la intervención de dos manos distintas que corrigieron el texto.

Ni las dos páginas dedicadas a la ortografía ni el párrafo en que, brevemente, informa del criterio adoptado para la edición aportan nada al conocimiento paleográfico del texto. Parecería tratarse de un manuscrito muy claro. Nada se dice de las infaltables dificultades que trae aparejada toda transcripción, ni de signos, abreviaturas ni trazos especiales. No sabemos si hay varias grafías para un mismo sonido ni se toca el problema de las sibilantes (se menciona, de paso, que el signo *s* alargada se transcribe por *s*). Tampoco hay referencia sobre las posibles formas del signo tironiano y su solución. Con esto sólo mencionamos algunos de los problemas más frecuentes que suelen presentarse.

Parece ser norma en la edición de textos medievales, por lo que se viene observando en estos diez últimos años, el silencio sobre las dificultades que la lectura y transcripción del texto ha presentado, así como sobre las vacilaciones y las soluciones logradas. Con la excusa de que no se da una edición crítica —y alguna vez en ediciones que tienen esta pretensión— se dejan a un lado las observaciones de crítica textual que siempre ayudan al avance del conocimiento paleográfico de los textos medievales. Al encontrar sólo aisladas normas de edición que no se justifican suficientemente, sobreviene el recuerdo de las cuidadas ediciones críticas de principios de siglo y hasta la cuarta década, con su prolijo aparato crítico, ejemplo de método y repositorio de experiencia siempre útil. Recordemos a D. Antonio Solalinde cuando, en 1930, a pesar de que declara en la "Introducción" a la Primera Parte de la *General Estoria*: "Esta edición no es crítica" (p. 158); sin embargo nos da un informe minucioso de los fundamentos del criterio aplicado en la transcripción y se detiene luego en una extensa presentación genealógica de los manuscritos conocidos y utilizables.

En la edición del Evangelio de San Mateo se echa de menos algún facsímil del original que se utilizó. Razones económicas pueden justificar la falta; pero es de desear que no se considere la inclusión de facsímiles como un mero adorno o detalle suntuoso de

edición erudita, sino como un elemento más que se brinda al estudioso para el conocimiento del texto y que puede facilitar investigaciones laterales.

El editor declara que reproduce el texto exactamente; pero nos parece exceso de fidelidad señalar los errores del copista y no corregirlos en la edición; especialmente en el caso de errores evidentes de pluma, cuya enmienda está autorizada por el original del cual se traduce. Es el caso de "eras", por la forma correcta "cras". El error se denuncia en p. 16 de la "Introducción" y no se corrige en el lugar correspondiente (Mateo VI. 34). Si se desea extremar la fidelidad al copista, una nota al pie de texto, y no alejada y sumada a otras observaciones, debe salvar de un posible error a quien consulte apresuradamente la edición.

El texto editado reproduce el MS. I. j. 6. desde el folio 209<sup>r</sup> al 225<sup>v</sup>, y comprende dos prólogos independientes y la traducción del Evangelio de San Mateo sobre la versión latina. El primer prólogo refiere, a modo de genealogía, la historia de la familia inmediata de María; el segundo está tomado del comentario de San Jerónimo, en el que prueba que los cuatro Evangelios son los únicos auténticos.

El texto del Evangelio propiamente dicho sigue la numeración de versículos según la *Vulgata* (edic. Colunga-Turrado); en los márgenes se van indicando los folios correspondientes del código; a pie de página se anotan las correcciones hechas al texto por dos correctores medievales y las borraduras o raspaduras.

Bajo el título de "Gramática" se agrupan 3 capítulos: Fonología, Morfología y Sintaxis. El tratamiento de los temas señalados presenta diferencias notables y altibajos. El autor mismo lo reconoce cuando declara en la "Introducción" (p. 5): "Al tratar de la fonología, señalamos solamente los rasgos característicos del texto comparándolo con otros textos y con el español moderno. Los capítulos sobre la morfología y la sintaxis, en cambio, pretenden ser más completos".

La limitación que el mismo Montgomery se propone no excusa el tratamiento correcto de los casos que presenta. A veces se ocupa clara y brevemente de ciertos fenómenos lingüísticos; pero con frecuencia, en el capítulo de Fonología, se tiene la impresión de estar leyendo apuntes en fichas no elaboradas, en las que el laconismo llega a la oscuridad.

Por ejemplo, al tratar de la "Vocal tónica", dice de la I, sólo

lo siguiente: "I. Se encuentra en *mismo*" (p. 76). Sobre la I vocal final escribe: "I se produce en la resolución de un hiato: *buey, crey, sey*, además de las formas más corrientes *grey, ley, rey*. Forma culta: *uirgin*" (p. 78). La apuntación final resulta sorprendente e incomprensible.

El principal defecto de exposición en el capítulo de Fonología es la falta de una sistematización que atienda a la naturaleza del fenómeno fonético más que a una lógica externa a él. Se acumulan ejemplos de palabras aisladas entre las que se incluyen formas verbales, y es sabido que los cambios fonéticos en la flexión verbal tienen caracteres propios que no deben reunirse, sin aclaraciones, a ejemplos de cambio fonético en nombres y adjetivos. Los fenómenos debidos a la integración del vocablo en un sintagma se tienen en cuenta sólo para el caso de la elisión de la vocal o el del hiato.

El sistema consonántico es analizado por orden alfabético. Más claro y útil hubiera sido presentar las consonantes atendiendo a los fenómenos fonéticos de mayores consecuencias fonológicas: la sonorización, la vocalización, la palatalización. De este modo no ocurriría el caso de que tanto en la Fonología, como en la Ortografía y en el Vocabulario, se omitiera la referencia a la sonorización de la oclusiva posterior sorda ("fornego [fornicó] en su corazón", Mateo V. 28), y al caso opuesto del mantenimiento de la oclusiva posterior sonora etimológica ("crucifigado") —como se da en Berceo—, frente al ensordecimiento que llevó a la forma moderna ("crucificar").

Los defectos en el estudio fonológico del texto se corresponden con la brevedad de las observaciones paleográficas y ortográficas.

Es evidente que el señor Montgomery se ha preocupado especialmente y sobre todo, de la Morfología, la Sintaxis y el Vocabulario.

El Verbo lleva lo mejor del estudio. El análisis del aspecto en el verbo, donde hay observaciones y ejemplos útiles para el estudio histórico del verbo y para el conocimiento de los empleos de las formas verbales en la oración, es una de las secciones más valiosas del libro. Párrafos como el dedicado al Infinitivo dependiente, tratado con información segura y bien elaborado, permiten esperar que en una ampliación de esta monografía o en posteriores investigaciones, el señor Montgomery aproveche en todo el conocimiento que evidentemente tiene del texto y que refleja largas horas de dedicada y paciente labor.

Parecería conveniente no apartar lo que es uso general de lengua en el texto, de lo que es estilo de la traducción o de la *Vulgata*. Algunas observaciones sobre la utilización u omisión de ciertas funciones como el adjetivo o el artículo deben ser entendidas más como necesidades de estilo que como normas. Por ejemplo (página 109): "Lleva artículo el nombre que se menciona por segunda vez: no meten uino nuevo en odres uiedros. . . Mas meten el uino nuevo en odres nuevos". El estudio morfológico del nombre y del adjetivo queda en la mera descripción gramatical que no profundiza el análisis del problema lingüístico.

En una nueva redacción del trabajo convendría revisar y afinar las explicaciones sobre el uso de partículas. Así el caso interesante de fórmula temporal "en sábado. . .", "el sábado. . .", "en el sábado. . .". La primera es explicada solamente como caso de excepción "influido por el paralelismo: *non sea en ynuierno o en sábado*, 24:30" (p. 111). Aunque no haya otro ejemplo en el texto del uso sin artículo, éste no es ajeno al manejo normal de la lengua para indicar el nombre de un tiempo fijo del año; pero que como tiempo de realización es indeterminado. Tampoco se explica totalmente el matiz estilístico de "en el sábado. . .", "el sábado. . .", que se trata en el Vocabulario a propósito de los usos de EN (p. 211).

Los muchos aportes interesantes de la "Introducción" se desmerecen por fallas generales, subsanables, en el método y forma de la exposición. Ejemplificando sobre el pretérito de los verbos en *-er*, *-ir*, se introduce inexplicablemente un sustantivo: "(la *i* nunca se absorbe en un elemento palatal precedente: *dixieron*, *troxieron*, *mugier*)" (p. 90). En general, suele haber impropiedad en la explicación de los cambios fonéticos: "E, permanece en *maes*. . . La *e* se convierte en *a* en *camara*. U, se pierde en *antigos*; se retiene en *numqua*".

El Vocabulario es una de las secciones bien trabajadas del libro. Las observaciones preliminares sobre vocablos no latinos, formas nuevas, voces con dos o más formas coexistentes y voces sinónimas son adelanto de las cualidades básicas de este último capítulo: medida, precisión, claridad. Se citan tres ejemplos, si los hay, de cada vocablo y de cada acepción. Si se trata de un verbo irregular se registran las formas utilizadas. Los artículos más interesantes son los dedicados a las partículas, nexos y formas verbales: allí se resumen ordenadamente los usos ejemplificados en el texto.

Para las acepciones y usos, el autor acude atinadamente al texto latino (cfr. usos de la conj. E, Y, en p. 209). Montgomery intenta con una prolija estadística, lograr alguna norma para el empleo de *no* o de *non*, según los fonemas iniciales de las palabras que siguen a la negación. Aunque no se llega a fijar una regla de uso y no se estudia la negación integrando el sintagma en su aspecto melódico y rítmico, las observaciones son interesantes y brindan material valioso para otros trabajos.

La bibliografía utilizada se cita a pie de página oportunamente y con discreción.<sup>1</sup>

Esta edición de uno de los Evangelios en texto medieval castellano del siglo XIII es, por sí, un acontecimiento que merece destacarse por encima de observaciones menudas. Esperamos que *El Evangelio de San Mateo* abra camino a otras ediciones del Nuevo Testamento medieval y a otros estudios que permitan conocer mejor el castellano del siglo XIII, ligeramente anterior o contemporáneo de la gran época lingüística alfonsí, momento particularmente interesante de nuestra lengua, en el que se pueden rastrear los problemas de expresión que la obra literaria planteaba a los anónimos traductores y cómo los solucionaron echando mano a las posibilidades de la lengua romance o creando otras nuevas, tomadas de fórmulas latinas o semíticas. Entonces se configuró la fisonomía y se esbozaron las tendencias de una lengua que, a través del crisol del Siglo de Oro, puede mantener su flexible unidad en dos hemisferios, como instrumento lingüístico común a veinte naciones.

GERMÁN ORDUNA

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"

DIEGO MARÍN Y EVELYN RUGG, Edición crítica y anotada de Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, Madrid, 1962 (Anejo VIII del *BAE*), 268 p.

Se trata de la edición de una de las cuarenta y dos comedias de Lope conservadas en autógrafo, de la que Evelyn Rugg realizó la transcripción, el cotejo con otros textos y la anotación de varian-

<sup>1</sup> Señalamos dos erratas: la omisión de la preposición *con* en el giro utilizado en p. 7, nota 4: "de esta edición que contribuye datos importantes al estudio bíblico"; y en p. 120, l. 24: "una vez tónica", léase "una voz tónica".



tes, en tanto que Diego Marín compuso la "Introducción" y las "Notas". La presente edición supera con mucho las anteriores, pues reproduce el texto del MS., hasta ahora inédito, con fidelidad ejemplar, señalando al pie de página sus particularidades, borrones, tachaduras, rayas y errores indudables corregidos en el texto. A continuación de éste (pp. 207-219) se señalan las variantes de las distintas ediciones: Madrid, 1618 (parte X), basada muy probablemente, según Diego Marín, en una copia de actor; Barcelona, 1618, basada, también probablemente, en la de Madrid; Madrid, 1621; un MS. de Parma del siglo XVIII y la de Menéndez y Pelayo, en la edición académica de 1899. Los autores eligieron como criterio editorial la conservación de la ortografía "un tanto arbitraria" del original (cuyas particularidades se añalizan y enumeran en la "Introducción", pp. 18-27), pero resolvieron las abreviaturas, señaladas por el empleo de la cursiva para las letras añadidas, modernizaron la acentuación y la puntuación, y separaron las palabras según su uso moderno, aunque conservando las formas compuestas comunes en la época como *del*, *dellas*. Ha privado el criterio de la legibilidad sobre el de la fidelidad absoluta, poniéndose en cursiva letras agregadas en casos como "suplicoos" o la preposición *a* delante de palabra que se inicia con la misma vocal, que no se daban taxativa y explícitamente en la morfología y la sintaxis de la época. Se ha logrado así una edición de lectura fácil y que al mismo tiempo conserva el aspecto de la lengua propia de la época.

La "Introducción" (I, Manuscrito y ediciones; II, Trama y versificación; III, Análisis literario; IV, Análisis de la versificación; V, En torno a la composición y representación de *El galán de la Membrilla*), tanto por los nuevos datos como por el enfoque crítico, supera el estudio clásico de Menéndez y Pelayo que precedía a la edición en el tomo IX de las *Obras* de Lope en la edición de la Academia. Especialmente valiosas son las páginas que sitúan la comedia en la producción de Lope, en las que se destaca la mezcla de realismo e ilusionismo, y las dedicadas al análisis de la versificación, en las que al poner en relación precisa y minuciosamente la métrica con el movimiento escénico, la significación y carácter del contenido y los estados síquicos de los personajes, se demuestra en forma concluyente el carácter meditado y significativo de los versos en que Lope resumió su uso de los distintos metros en el *Arte nuevo*. Esa utilización sistemática de la métrica que permitió a Morley y Bruerton su extraordinaria contribución a los

estudios lopescos al fijar con su ayuda la cronología de las comedias, manifiesta a través del análisis de Diego Marín su íntima ligazón con la estructura y los contenidos de una comedia dada.

De entre las muchas observaciones valiosas de este prólogo, tan penetrante y fino, se destaca el análisis del movimiento escénico con el que Lope pensó el desarrollo de la acción, puntualizado tanto al tratarse del desarrollo de la trama (pp. 27-36) como en las notas al texto y sobre todo en el análisis estructural de la comedia (pp. 45-47); merecen mención especial pues sólo se suele hablar de la localización de la comedia teniendo en cuenta el cumplimiento o incumplimiento de las unidades pseudo-aristotélicas. Si bien sabemos que la escenografía en la época de Lope era más bien sumaria y que bastaba que la escena quedara sola un momento y los personajes entraran por otro lugar para que ello indicara un cambio de ambiente, es indudable que Lope, al crear su obra, tenía muy presente *dónde* ocurrían todos y cada uno de los encuentros de sus personajes, y el análisis de Diego Marín lo pone de manifiesto, aunque no llegue a puntualizarlo en todos sus detalles, porque Lope mismo lo dejó en cierta vaguedad e imprecisión. Se indica en la p. 27 que "la escena se abre en una calle de Manzanares", pero no se menciona luego si la escena pasa al interior de la casa, aunque en el v. 572 dice Tello a Leonor: "¿No vas fuera...?" La escena debe, pues, ocurrir en el interior de la casa de Tello, puesto que éste, más adelante, sin que se señale cambio alguno, da a Félix una bolsa con dineros, que sería poco probable le entregase en la calle. También se dice en la p. 32: "Una vez dentro, D. Félix sube al aposento de su dama...", lo cual es exacto, pero la conversación en que D. Félix explica a Leonor lo ocurrido en la corte tiene lugar afuera, en la huerta de la casa y frente a la entrada de la bodega donde se ha instalado Tomé, cosa que no se hace notar en el circunstanciado resumen, y por ello parecería que la conversación ocurre en el aposento de Leonor, situación que Lope ha cuidado de evitar, pues dice Leonor (vv. 1905-1906): "Mexor podremos hablar / en la guerta, Félix mío". Hubiera sido de desear como complemento y para una rápida confrontación, el haber consignado entre corchetes en el texto el número de cada escena dentro del acto, subdivisión de la que Diego Marín echa mano al analizar las "fases" de la acción.

Las notas explicativas son sintéticas, precisas, con materiales de verdadero interés: cfr. nota al v. 96, diferencia de la expresión

“los sueños, sueños son” en Lope y Calderón; vv. 2642-2643, *Torcató*; v. 1578, paternidad del romance “Por los jardines de Chi-pre”; v. 1007 usos de *Alonso* y *Alfonso*. Como ocurre habitualmente el comentarista se ha detenido más en las notas de léxico y literarias que en las de sintaxis o morfología, las cuales son simples aclaraciones para la comprensión inmediata del texto. Hay que destacar, también, que nunca son mera acumulación de datos, y que, como principio metodológico, se observa la preferencia por la útil confrontación con otros textos de Lope, método cuyos valores pusieron especialmente de relieve las notas de Edwin S. Morby a *La Dorotea* (Valencia, 1958). Un “Índice de notas” y un “Índice bibliográfico” completan esta hermosa edición que viene a sumarse a las mejores “sueñas” modernas, tales como las del *TAE*, las de William Fichter, A. Reichenberger, E. W. Hesse, etc.

FRIDA WEBER DE KURLAT

*Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, New York-London, The Technology Press of Massachusetts, Institute of Technology and Wiley & Sons, Inc., 1960, 470 p.

En abril de 1958, un grupo de estudiosos se concentró durante dos días en la Indiana University, de Bloomington, Estados Unidos. Su propósito era definir y caracterizar la noción de estilo en el lenguaje. El Social Science Research Committee on Linguistics and Psychology, que auspició la conferencia, ¿pensó en verdad que bastaba congregarse a lingüistas, psicólogos, críticos literarios, antropólogos y hasta filósofos para disipar la “delightful ambiguity of the word style”, según términos de J. H. Greenberg, uno de los asistentes? En 1960, las contribuciones leídas, los debates subsiguientes y las conclusiones que cerraron la conferencia aparecen reunidas en volumen. En el prólogo, John W. Ashton no se muestra demasiado exultante en cuanto a los resultados obtenidos: “Although the group never arrived on common ground as to the nature of style, at least the difficulty of definition—or rather, the wide diversity of definitions—came to be fully recognized” (p. vi). Ashton parece atribuir la modestia del logro a la diversidad de lenguajes y actitudes de los especialistas, “each starting from at least a somewhat different base than the others” (p. v). Ésa fue, sin duda, una de las razones del desacuerdo. I. A. Richards llegó a observar: “I want to raise a very subversive question indeed as to

whether it is likely that a conference of this nature, if it really were frank and stated its views clearly, could possibly agree upon the demarcation of literature". Y hasta formuló un deseo: "... I would rather like to shift this discussion, as it were, to the practicability of arriving at universal definitions for words that can belong to such different universes of endeavor" (p. 102). En la discusión final Richards, fiel a su posición, insistió en la ventaja de trabajar sin temores con definiciones diferentes "for different sets of interests organized as fields of inquiry" (p. 423). En efecto, si algo hizo aún más difícil la posibilidad de coincidencia fue el hecho de que los especialistas vacilaron incesantemente al precisar el objeto mismo de sus definiciones. Ashton sintetiza de este modo el motivo del simposio: "A genuine attempt ... on one problem: the nature and characteristics of style in literature" (p. v). Las amenazas que pesan sobre tal propósito ya se perciben en el supuesto que Ashton insinúa como punto de partida de las diferentes perspectivas: "If literature is an aspect of behavior"... Desde luego, los participantes no pudieron sino reaccionar de manera harto dispar ante tal supuesto: los críticos, extremando su concepción de la literatura como arte, hasta el extremo de convertirla en "some mystic entity ... whose existence I must take on faith and whose defining properties still confuse me" (George M. Miller, p. 387); los lingüistas, desarrollando "an almost phobic avoidance of value" en sus descripciones y estadísticas (Roger Brown, p. 382). Sea como fuere, si Ashton espera en su prólogo que ofrecerá al lector "a clearer perception of what literature is", el lector de *Style in Language* no ha de sentirse poco desconcertado al comprobar las vacilaciones con que se delimitó el corpus de estudio: en algunos casos, el fenómeno estudiado es el lenguaje no literario; en otros, la "literatura", identificada las más de las veces con "poema", la forma en verso, con inexcusable prescindencia —salvo en algunas observaciones marginales— de las demás formas de creación.

El editor Thomas A. Sebeok explica en la introducción al volumen el cuidadoso procedimiento seguido para organizar la conferencia. Con un año de anticipación, los participantes escogidos escribieron artículos que fueron remitidos al resto de los especialistas. Sobre esos artículos, tres estudiosos —el lingüista Fred W. Householder, el psicólogo Roger Brown y el crítico literario John Hollander— escribieron comentarios que inauguraron la confe-

rencia. Otros estudiosos —el lingüista Roman Jakobson, el psicólogo George Miller y el crítico René Wellek— tuvieron a su cargo los resúmenes y comentarios finales. Los diálogos motivados por cada lectura se grabaron en cinta magnetofónica, con el fin de publicarlos con fidelidad.<sup>1</sup> Al agrupar los materiales, Sebeok creyó conveniente alterar el orden. Los artículos aparecen así clasificados en nueve secciones: 1, "Poetic Process and Literary Analysis"; 2, "Style in Folk Narrative"; 3, "Linguistic Approaches to Verbal Art"; 4, "Phonological Aspects of Style"; 5, "Metrics"; 6, "Grammatical Aspects of Style"; 7, "Semantic Aspects of Style"; 8, "Psychological Approaches to the Problem of Style"; 9, "Retrospects and Prospects" (donde se incluyen los comentarios inaugurales y finales ya mencionados). La primera de esas secciones corresponde a una conferencia especial de I. A. Richards, abierta al público, sobre el tema "Poetic Process and Literary Analysis". Creemos que la ordenación de Sebeok dificulta bastante la lectura del libro. Desordenada la cronología, el lector se topa en los debates con reparos a puntos que, para ser localizados, lo obligarán a un tránsito afañoso por el libro entero. Además, la agrupación atiende menos a los temas tratados que a las disciplinas o las perspectivas desde las cuales se trataron. De este modo, sólo se consiguió destacar la ausencia del "common ground" fijado como objetivo del simposio. Según el resumen que el volumen ofrece de "Expressive Language", una de las dos contribuciones de Edward Stankiewicz, éste sostiene: "The studies produced by the adherents of the so called Neo-Idealistic school (of the Croce, Vossler, Spitzer brand) have not contributed significantly to the exploration of style problems because of their programmatic disinterest in theoretical concepts and in a strict methodology"<sup>2</sup> (p. 96). Pero la ordenación de Sebeok

<sup>1</sup> No todos los artículos, sin embargo, aparecen publicados en su integridad. De cuatro de ellos, cuyos autores prefirieron remitirlos a otras publicaciones, sólo se ofrecen síntesis demasiado apretadas para dar clara idea de su contenido. Dada la asiduidad con que algunos se trataron en los debates (por ejemplo, "A Program for Definition of Literature", de Archibald Hill, o "Style in *Finnegans Wcke*", de Fred H. Higginson, su ausencia es lamentable.

<sup>2</sup> Esta observación explica la ausencia que alarma a Wellek en su comentario final: "I was particularly struck by the fact that the question of style has not been discussed at all in terms of the enormous labor which has gone into it for centuries or in terms even of the theories and methods of the many contemporary practitioners of styl-

no consigue persuadirnos de que ahora se nos ofrecen un programa y una metodología de rigurosas bases teóricas. Sin tratar de llenar este vacío, habría sido más eficaz agrupar los artículos de *Style in Language* de acuerdo con sus intentos de precisar distinciones y deslindes en el ámbito del lenguaje y el estilo, literario y no literario. En tales intentos, fallidos o no, reside el aporte más útil de la conferencia reunida en la Indiana University: se trata de una *mise au point* de los problemas que aún sigue planteando la estilística a sus cultores. En el volumen *Style in Language* se echa de menos la tarea ulterior de un estudioso que clasifique no ya los aportes ofrecidos, sino las dificultades mismas denunciadas por ellos. Sea como fuere, no es difícil para el lector percibir que los puntos tratados en el simposio pueden agruparse así: 1, demarcación del ámbito de la investigación estilística: el lenguaje literario o el lenguaje en general; 2, principios para distinguir y definir la "literatura"; 3, noción de norma y, a partir de ella, las de selección y desvío, variante e invariante, expectación y frustración, gramaticalidad y agramaticalidad; 4, la querrela entre quienes identifican la estilística con una aséptica descripción de materiales suministrados por la estadística y quienes la consideran una forma de valoración a salvo de las arbitrariedades de la crítica impresionista.

Procuraremos esbozar esos puntos a medida que surjan en los artículos de *Style in Language*. Por los motivos ya apuntados, no hemos de referirnos a los publicados en síntesis.

En "Poetic Process and Literary Analysis" (leído, como hemos dicho, antes de iniciarse la conferencia misma), I. A. Richards analiza un poema del que es autor, precisamente con miras a dilucidar la relación que tienen el origen, la motivación, la historia

istics who come to the mind of every student of literature. . . no mention has been made, to give only a few examples, of the work of Erich Auerbach or of that of the two Alonsos —Dámaso Alonso at Madrid and the late Amado Alonso, the author of a fine book on the poetry of Pablo Neruda . . . or of the work of the Italian school, of Giuseppe de Robertis or Gianfranco Contini" (p. 408). ¿Encontramos de veras un radical desvío de las escuelas consideradas aprogramáticas en estas conclusiones del simposio: es difícil precisar métodos objetivos para sustentar juicios de valor; la tarea del lingüista y del cuantificador de datos es describir muestras ya valoradas por el crítico; toda descripción o valoración ha de tener en cuenta el entrecruzamiento de las perspectivas diacrónica y sincrónica?

psicológica y la gestación de un poema con el ser mismo del poema. Sus conclusiones (evocar el proceso de composición —ya sea mediante el testimonio del autor o las conjeturas del exégeta— no son tareas que puedan confundirse) no sorprenden demasiado y en todo caso aluden a una estilística ya superada. Pero Richards hace observaciones de más interés que han de replantearse una y otra vez en el curso de la conferencia. Una de ellas es la necesidad de precisar el objeto del análisis. ¿Qué significa, se pregunta el autor, la *tricky phrase* el “poema mismo”? Los habituales sistemas de notación, basados en recursos ópticos y/o acústicos, ¿pueden transmitir un texto sin dar margen a interpretaciones arbitrarias del lector y aun del autor? Para Richards, analizar literariamente es, en buena medida, discernir entre el “manifest content” de un texto (lo que el texto “dice” o “menciona”, el “inventory of items that should not be omitted in a paraphrase”) y lo “truly operative” (los elementos que no son materia inerte ni funcionan como “catalysts or supporting tissue”). Puesto que para esa distinción referirse al testimonio autobiográfico o a la psicología del autor es recurso “seldom competent in any honest court”, Richards buscará más rigor en la lingüística, la ciencia que estudia las relaciones mutuas entre palabras y frases. El crítico hipnotizado por la personalidad del autor haría tarea menos desdeñable si discutiera las bases lingüísticas, “the powers of words and movements of the poem which make the reader invent and project spiritual characteristics and spiritual adventures for the poet” (p. 20). Este problema de la recta comprensión de un texto preocupa nuevamente a Richards en “Variant readings and misreading” (incluido por Sebeok en la sección “Semantic aspects of style”). Lo que distingue una interpretación equivocada (arbitraria) de varias interpretaciones posibles es el hecho de que las últimas responden a una “linguistic perception” y no a una conjetura. El intérprete yerra cuando se emancipa de “these restrictive-permissive, controlling-enabling interrelations, which tie the utterances possible within a language into a system” (p. 251). *Misreading* es, en suma, un acto de violencia contra el sistema lingüístico; de repetirse, dañaría el código de la comunidad. Los dos artículos de Richards podrían figurar, sin duda, en una cartilla de ética profesional que edificaría a no pocos profesores de literatura. Pero las cuestiones que plantea son *previas* a los problemas que debe enfrentar la estilística y ni siquiera ofrecen pautas metodológicas —salvo la utópica idea de un

“dream Dictionary” donde se den todas las interrelaciones posibles de las palabras— que ayude al estilista a aislar el cuerpo de su estudio.

En “Style in Folk Narrative”, Richard M. Dorson acude a la crítica literaria en busca de conceptos que le permitan estudiar el estilo de siete narradores orales de cinco tradiciones norteamericanas. Se propone así corregir el rumbo habitual de las investigaciones folklóricas, más preocupadas por el origen y distribución de los textos que por los textos mismos. Llega de ese modo a encontrar rasgos *comunes* entre los narradores: uso abundante de diálogo; consciente desvío de palabras y alusiones literarias; busca de la máxima apariencia de realidad; identificación entre narrador y protagonista de los hechos; presencia de conflictos en el relato; actitud subjetiva del narrador ante los hechos narrados. Pero Dorson no precisa si esos rasgos indican la obediencia a una norma general o son variaciones individuales con que esa norma se manifiesta. Su análisis, ¿caracteriza el estilo de un grupo, de un modo de literatura o de sus cultores? Como observa acertadamente Jakobson, esto entraña el peligro de confundir la función del creador con la del ejecutante de un repertorio.

Problemas de interés más inmediato aparecen formulados en las contribuciones reunidas bajo el rubro “Linguistic Approaches to Verbal Art”. En “Casual and Noncasual Utterances within Unified Structure”, C. F. Voegelin explica el motivo de la falla denunciada por Sapir, *All grammars leak*, por el hecho de que los investigadores del lenguaje ignoran su estructura monolítica. Construir una gramática a partir de las formas habituales del idioma y considerar como desviaciones de esta norma toda otra forma restringida a propósitos y ocasiones especiales, es condenarse a un círculo vicioso. Concebida *la* gramática como una estructura central rodeada de estructuras satélites, “whenever a deviant construction derived from noncasual utterances appears—with low probability, to be sure—, in our corpus of casual utterances, the grammar (up to this point not counting with this particular host) may be found to leak” (p. 66). La dificultad surge, asimismo, en el caso inverso, cuando se busca la norma gramatical en formas de lenguaje especiales con respecto a las cuales serían desvíos las formas del lenguaje corriente. La distinción entre *casual* y *noncasual utterances* es, más que útil, indispensable desde el punto de vista lingüístico y estilístico. (Sólo que Voegelin no encuentra definiciones lingüísticas



que permitan la distinción y se ve precisado a acudir a criterios culturales de diferenciación, por ejemplo, el tipo de situaciones en que se emplea cada forma). La noción de *desvío* de una formulación con respecto a la otra puede reemplazarse por la de *selección* con respecto a la estructura monolítica. Pero ¿sobre qué base edificar tal estructura? El peligro resurge cuando el investigador ignora la diferencia entre *casual* y *noncasual* en su afán de considerar la selección como ejercicio de libre albedrío del hablante frente al lenguaje como conjunto. Para evitarlo, Voegelin propone la construcción de una “expanding grammar which includes not only data from casual utterances, but also from noncasual utterances for purposes of formulating a unified structure and thereby enlarging the scope of anthropological linguistics” (p. 66). Las formas dialectales e idiolectales también han de encontrar cabida en la estructura unificada así concebida.

E. Stankiewicz empieza dirigiéndose preguntas similares en “Linguistics and the Study of Poetic Language”. El lenguaje poético y el lenguaje ordinario, ¿son formas distintas, aunque interdependientes, de organización verbal? ¿Es el lenguaje poético sólo una variedad más sistemática del lenguaje ordinario? Admitida esta segunda hipótesis, el estudio del arte verbal sería apenas un apéndice del estudio del lenguaje. Stankiewicz propone una colaboración estrecha entre lingüistas —que adquirirán conciencia de los problemas relacionados con las formas y tradiciones poéticas— y críticos, que se pondrán al corriente de los métodos de la moderna lingüística. Para estudiar la interrelación de ambas disciplinas, el autor distribuye los elementos de estudio según los constituyentes de la situación comunicativa: 1, *subject matter* (la cosa dicha, la “dimensión semántica”, en términos de Morris); 2, *participants* (hablante y oyente); 3, *speech act* (el acto físico, la transmisión del mensaje); 4, *code* (el lenguaje en que es transmitido el mensaje); 5, *message* (la forma de presentación del *subject matter*, el manejo del material verbal). En el lenguaje poético, cada una de esas dimensiones se organizan y funcionan de manera peculiar con respecto al lenguaje corriente. Las conclusiones de Stankiewicz acerca del *subject matter* parecerán punto menos que obvias a cualquier lector avezado en las dificultades de la crítica literaria: el investigador no ha de limitarse a establecer correlativos externos de los tópicos literarios; la presentación del tema debe considerarse desde diferentes puntos de vista, inclusive el de la actitud del autor; sería conve-

niente establecer una tipología de temas para diferentes períodos y culturas; metáfora y metonimia desempeñan la función de introducir múltiples dimensiones semánticas, pero el estudio de temas y tropos no es problema exclusivamente semántico, es decir, meta-lingüístico. "In poetic discourse, in which the transmission of information is secondary to the manner of presentation, content itself is defined and limited by the formal organization of the message. [...] Meaning, then, far from being extrinsic to the study of poetic language, can be analyzed and explained with relation to the other elements of poetic organization" (p. 73). En cuanto a los *participants*, Stankiewicz desaprueba el énfasis exclusivo que tiende a darse al idiolecto, que ignora la índole social del fenómeno lingüístico. Esto lo lleva a replantear el problema ya enunciado por Richards: la obra poética no es un objeto concreto, ya que depende de la forma en que es transmitida. ¿Qué recitación o lectura es válida para el análisis? Al estudiar la función del *act speech*, Stankiewicz denunciará el peligro de identificar una estructura invariable, el poema, con su versión acústica por el lector o el autor. Distinguirá así *invariable elements* de *various deliveries*. La relación se parece a la establecida por la lingüística entre fonémica y fonética. Observaciones mucho más interesantes hace este autor al ocuparse de *code* y *message*. La desviación con respecto a las normas del lenguaje habitual puede comprobarse en varias tradiciones y géneros poéticos. Desvío no significa, sin embargo, violación: "Poetic language need not violate any rules of language and still remains what it is, a highly patterned and organized mode of verbal expression" (p. 70). No se trata, pues, tanto de licencias o creaciones individuales, cuanto del hábil manejo de las "possibilities inherent in the spoken language" (p. 76).<sup>3</sup> Así definido, el desvío puede producirse con respecto a variados cánones del lenguaje literario (algunos innovadores o arcaicos, otros indicadores de diferentes niveles sociales, regionales, o de género literario, etc.), o bien con respecto a los esquemas gramaticales y fonémicos del idioma. "This play with language is, however, based on the poet's

<sup>3</sup> La *sensatez* de Stankiewicz no es novedosa. Ya decía Jakobson en el IV Congreso internacional de lingüistas de Copenhague, en 1938: "Les faits de style ne peuvent pas être opposés à ceux de langue; l'inventaire des 'possibles' et la valeur de leurs oppositions sont donnés dans la langue (dans la signification saussurienne du terme)".

intuitive knowledge of the abstract patterns of the language and of the rules of permissible sequences. It could hardly move in the direction of introducing new phonemes or of creating new distributional patterns" (p. 76). Todo intento de apartarse drásticamente del sistema es raro y apenas subsiste como curiosidad. La organización del *message*, por un lado, aclara aún más la distinción entre lenguaje poético y cotidiano, y por el otro destaca la obediencia al sistema. Si partimos metodológicamente de tipos extremos, la disposición rítmica, por ejemplo, distingue prosa de verso. Pero el ritmo no pierde conciencia del código lingüístico, "which determines both the selection and distribution of these signals" (p. 77). Hay sistemas métricos incompatibles con determinados sistemas lingüísticos y la realización misma —en el poema, por el autor; en la lectura del poema, por el lector o ejecutante— de esas construcciones teóricas está condicionada por el sistema lingüístico subyacente. Desde luego, no todo ha de ser acatamiento en la obra poética. "Every poem —define Stankiewicz— is an autonomous unit of higher organization which is based on a set of generally observed norms, but which also admits areas of relative freedom" (p. 80). En las zonas de libertad, la oscilación entre *constantes* y *tendencias* permanece en perpetuo movimiento y puede resultar históricamente en una serie de transformaciones estructurales. Es decir, las innovaciones más audaces, una vez sancionadas por la comunidad lingüística o literaria, se transforman en norma que ya encierran gérmenes de innovaciones ulteriores.<sup>4</sup>

En "The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language", Sol Saporta parte de este axioma: la poesía es el arte del lenguaje; todo fenómeno puede ser estudiado científicamente; la lingüística, ciencia del lenguaje, es un modo de encarar científicamente el hecho poético. El resto del artículo es un enzarzado razonamiento para demostrar qué condiciones hacen posible tal esquema. En primer término, el lingüista estudiará la poesía, pero sin abandonar su actitud profesional, es decir, renunciando a descubrir el valor, el propósito estético y aun el sentido o la intención

<sup>4</sup> D. Aronoff, "Linguistics and the Poem", en *Journal of Linguistics*, vol. 10, p. 101. También, una vez más, el Congreso de Copenhague, en 1930, donde Marouzeau decía: "La difficulté qu'il y a à distinguer entre les deux phénomènes [hecho de lengua y procedimiento estilístico] se trouve accrue du fait que le passage de l'un à l'autre se trouve à chaque instant réalisé par l'évolution linguistique. Ce qui est à un moment donné fait de langue peut devenir procédé de style et inversement."

de la obra (irónica, humorística, etcétera). Por otro lado, si la tarea del lingüista es predictiva (no clasificatoria, como la del estilista), ¿qué criterios podrá aplicar al sublenguaje poético? Saporta acude a los *grados de gramaticalidad* de Noam Chomsky ("The Logical Structure of Linguistic Theory", versión mimeográfica, Cambridge, Massachusetts, 1956): la fórmula *The boy fears the night* se considera *estructuralmente* (es decir, de acuerdo con las clases de palabras relacionadas) más "gramatical" que la inversa *The night fears the boy*. Según esto, "it may be possible to characterize the language of poetry in terms of the density of lower order grammaticalness" (p. 84). Esta fe absoluta en la estadística hace que Saporta admita la definición de Bernard Bloch: "The style of a discourse is the message carried by the frequency-distributions and transitional probabilities of its linguistic features, specially as they differ from those of the same features in the language as a whole". Lo cual nos devuelve a problemas que ya son harto familiares para quienes han seguido el desarrollo del simposio. ¿Cuáles son los rasgos lingüísticos que corresponde estudiar en la obra poética y cuál es la índole de sus variantes (desvíos) con respecto a los del lenguaje como conjunto? Saporta excluye los que llama rasgos expresivos: la diferencia entre *There is a big bear in the woods* y *There is a BI::G bear in the woods* no es material del análisis estilístico. Un mensaje determinado puede encontrar variedad de *ejecuciones* y de *interpretaciones*, pero "the style of a message will be described in terms of the relations of the linguistic features to one another, not in terms of the relations of linguistic features to non linguistic features", por lo menos mientras no se desarrolle una semántica estructural que provea de métodos para el análisis del sentido (pp. 88-89). En cuanto a la índole de los desvíos, Saporta clasifica los mensajes poéticos en dos categorías: aquellos en que se eliminan restricciones impuestas a otras clases de mensajes (y por lo tanto presentan relaciones no habituales entre determinadas clases de palabras: *The boy frightens the night*), y aquellos en que se dan restricciones de que están exentos los mensajes no poéticos (por ejemplo, la rima).

En general, los debates suscitados por estas contribuciones poco hicieron por sistematizar los problemas planteados y menos aún por resolverlos. Hollander ya había sugerido, en su informe inaugural desde el punto de vista lingüístico, la ventaja de reemplazar el término "grammaticalness" por el de "banality" versus "non ba-

nality". Wellek, que no admite las bases estructurales de la distinción, juzga que uno y otro rótulo son insuficientes para caracterizar el hecho literario, ya que ambos insinúan que la metáfora animadora es centro mismo de la poesía. Tampoco aprueba la dicotomía "casual-noncasual", que puede enaltecer la fórmula ritual o la guía telefónica a muestras de discurso literario... Con más seriedad, Greenberg llama la atención sobre el hecho de que la narrativa, que es literatura, abunda en formas de lenguaje "casual" mientras que la poesía didáctica, que no lo es, es ejemplo de lenguaje "noncasual". Miller apunta que si bien existe un alto grado de "unpredictability" en la lectura considerada interesante, tal calidad no basta para hacerla interesante. "With too low a degree of unpredictability there is just plain dullness", como ocurre en las canciones coreadas por los jóvenes de hoy, "characterized by the extreme lack of... well extreme unpredictability". Por otra parte, mensajes demasiado "unpredictable" se vuelven caóticos y no procuran placer estético. Conclusión, "great literature... has a sufficient degree of unpredictability that is his lasting character". Wellek propone que se defina el hecho literario a partir de un rasgo que le sorprende no haber oído mencionar en las contribuciones al simposio: el de *ficcionalidad*. En apoyo de esta noción, Wimsatt la opone a la de verdad-mentira: la guía telefónica no es literatura porque sólo funciona con respecto a su carácter de falsa o verdadera. Brown aporta una solución que no podemos calificar de valiosa: sugiere que literatura es lo que admiramos y atesoramos. En ese caso, sonríe Wellek, la constitución nacional es literatura...

Reparos mucho más agudos, desde el punto de vista lingüístico, hace Jakobson en su síntesis final. Ononiéndose a Saporta, considera que el lingüista no puede ignorar los elementos expresivos (los "factores secundarios" de Sapir) del lenguaje, ya que así "arbitrarily reduces the informational capacity of messages" (p. 354). Aunque en cada comunidad lingüística existe un solo código, éste no es más que un sistema de subcódigos relacionados. "Each language encompasses several concurrent patterns which are characterized by a different function" (p. 352). El lenguaje debe investigarse precisamente en la variedad de sus funciones, que no se limitan a las tres (emotiva, apelativa y representativa) enumeradas por Bühler. Para Jakobson, los seis factores constituyentes de la situación comunicativa determinan seis funciones del signo lingüístico. En su modelo figura un HABLANTE (1) que dirige un MENSAJE (2)

a un OYENTE (3). El mensaje requiere un CONTEXTO (4) verbal o susceptible de verbalizarse, un CÓDIGO (5) común a hablante y oyente y por fin un CONTACTO (6), un canal físico y psicológico entre ambos participantes. La función *emotiva* o *expresiva*, centrada en (1), manifiesta una actitud ante lo que se “dice” (forma arquetípica, la interjección); la función *conativa* o *apelativa* se orienta hacia el oyente (forma arquetípica, el vocativo); la función *referencial* o representativa está determinada por (4), por “lo dicho”; el contacto supone la función *fática* (en términos de Malinowski), mediante la cual el hablante establece, prolonga o interrumpe la comunicación (fórmulas tales como “¿Me oyes?” sirven como ejemplo); la necesidad de comprobar si hablante y oyente emplean el mismo código determina la función *metalingüística* (fórmulas ecuacionales suministran información acerca del código empleado). Por fin, el énfasis colocado en el mensaje como factor privilegiado entre los demás integrantes de la comunicación origina la función *poética* del lenguaje. Cada función se caracteriza por rasgos sintácticos, morfológicos, léxicos o fonémicos seleccionados del código lingüístico. Pero lo importante es para Jakobson que, si bien “the verbal structure of a message depends primarily on the predominant function” (p. 353), ninguna de ellas ejerce monopolio exclusivo sobre las demás. La diversidad estará dada sólo por un “different hierarchical order of functions”. De ese modo, “poetic function is not the sole function of verbal art, but only its dominant, determining function, whereas in other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent” (p. 356). Los géneros literarios también pueden caracterizarse según el peculiar orden jerárquico de las demás funciones que acompañan a la poética.

¿Cómo describir, lingüísticamente, la función poética? En el comportamiento verbal corriente, el hablante procede según el principio de *selección* con respecto a lo paradigmático (sobre la base de equivalencia) y de *combinación* con respecto a lo sintagmático (sobre la base de contigüidad en las secuencias). Pero “the poetic function —dice Jakobson— projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination” (p. 358). El rasgo constitutivo de las secuencias no será ya la contigüidad, sino la equivalencia. Este principio de la equivalencia poética puede estudiarse tanto en las secuencias de sonidos como en las de sentidos. El análisis métrico de un poema se define así como la parte de la lingüística que trata la función poética en relación con otras

funciones del lenguaje.<sup>5</sup> El verso es ante todo figura de sonido, pero esto no basta para caracterizarlo. El principio ecuacional proyectado en las secuencias métricas obliga a replantearse el problema de la relación entre sonido y sentido.<sup>6</sup> Jakobson se pregunta qué vecindad semántica existe entre unidades léxicas y rimadas. Nos preguntamos hasta qué punto aclara el interrogante comprobar que la rima destaca la diferencia entre clase morfológica y su aplicación sintáctica de los miembros rimados, o que las llamadas rimas "agramaticales" (indiferentes a la relación entre sonido y estructura gramatical) son una especie de "patología verbal". Sin embargo,

<sup>5</sup> Por razones de espacio no analizaremos los artículos sobre métrica contenidos en *Style in Language*: "Metric Typology", de John Lotz; "Comparing Metrical Styles", de Seymour Chatman; "On Free Rhythms in Modern Poetry", de Benjamín Hrushovsky; "The Metrical Emblem", de W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley (los dos últimos publicados en síntesis). Casi todos tienden a definir la métrica como una abstracción actualizada por el poeta y por el ejecutante. Esto plantea el problema de las relaciones entre "estilo métrico del poema" y "estilo del recitante". "Recitational style —concluye Wells en el debate sobre versificación— and the metrical abstraction are complementary to each other. Different recitations of the same poem are allowable. What is common to them includes the metrical abstractions of the poem (its meters, rhymes, alliterations, assonances, etc.); the features in which they differ include the stylistic individualities of the reciters". Pero también el estilo del recitante es una abstracción, "for just as the poem is common to all his (admissible) recitations, so the style of a given reciter is what is common to all his recitations of different poems" (p. 200). Para Jakobson, en cambio, el metro dista de ser un esquema abstracto. El metro (*verse design*) subyace en la estructura de cada línea concreta (*verse instance*): el uno determina las invariantes y precisa los límites de las variantes. Estas últimas deben distinguirse de las diferentes versiones orales del poema (*delivery instances*): "The intention to describe the verse line as it is actually performed is of lesser use for the synchronic and the historical analysis of poetry than it is for the study of its recitations in the present and the past" (p. 365).

<sup>6</sup> En "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets", Dell H. Hymes defiende en el simposio la posibilidad de nexo entre sonido y sentido, contra la conjetura rival: el azar. Clasificando y midiendo los sonidos de veinte sonetos (según el criterio de que "a sound is assumed to be given prominence by prose stress, metrical stress and repetition") Hymes se propone localizar en sonetos la llamada "summative word", en la cual coinciden los sonidos dominantes del poema, la expresión del tema (del poema todo o de la estrofa) y una posición que le otorga un efecto culminante. Hollander agradece a Hymes que, con su esfuerzo, haya demostrado que el método "is a waste of time"... (p. 343).

Jakobson concluye resueltamente: "Poetry is not only the area where sound symbolism makes itself felt, but it is a province where the internal nexus between sound and meaning changes from latent and manifests itself most palpably and intensely" (p. 373).

Otras contribuciones al simposio prefieren ceñirse a aspectos más circunstanciales del lenguaje, sin esbozar programas generales para su estudio. El lector no puede sino agradecer estos esporádicos descensos desde la enrarecida atmósfera de las especulaciones teóricas. Rulon Wells examina la diferencia entre "Nominal and Verbal Style". Su trabajo procura conciliar la actitud puramente descriptiva del científico con la valorativa del crítico. El estilo nominal y verbal son para él "two features that are fairly easy to describe yet are of great interest to appraisers" (p. 214). Su conclusión es que el estilo nominal encuentra tanto valoraciones positivas —entre escritores científicos, que lo consideran más impersonal, menos vinculado a formas coloquiales— como negativas— sobre todo entre quienes lo estiman monótono en su reiterada secuencia de un mismo esquema básico—. Roger Brown y Albert Gilman estudian en "The Pronouns of Power and Solidarity" el empleo de los pronombres personales en las fórmulas de tratamiento, sobre todo en francés, alemán e italiano. El artículo se divide en cinco secciones: las tres primeras se refieren a la semántica de los pronombres de segunda persona ("the covariation between the pronoun used and the objective relationship existing between speaker and addressee"); las dos últimas, al estilo "expresivo" ("the covariations between the pronoun and the characteristics of the 'person speaking'").<sup>7</sup> Thomas Sebeok analiza en "Decoding a Text" una canción folklórica cheremis en cuatro niveles: fonemas, morfemas, ritmo y metro; metáforas y símbolos. Nuestra incompetencia en materia de cheremis nos prohíbe todo

<sup>7</sup> Quizá escandalice al severo lingüista el interés de estos autores por derivar conclusiones de índole sociológica de la distinción y empleo de *T* (tú) y *V* (usted). Las conclusiones, sin embargo, no carecen de interés. Un ejemplo: "We have suggested that the modern direction of change in pronoun usage expresses a will to extend the solidary ethic to everyone. The apparent decline of expressive shifts between *T* and *V* is more difficult to interpret. Perhaps it is because Europeans have seen that excluded persons or races or groups can become the target of extreme aggression from groups that are benevolent within themselves. Perhaps Europeans would like to convince that the solidary ethic once extended will not be withdrawn, that there is security in the mutual *T*" (p. 276).



comentario. Es digno de observar, sin embargo, que Sebeok, a la inversa de Wells, despoja resueltamente su análisis de cualquier barrunto de valoración.

Nada hemos dicho aún sobre los artículos agrupados bajo el título general de "Psychological Approaches to the Problem of Style". En su comentario final, René Wellek se muestra muy severo con respecto a ellos. "From the point of view of the literary critic, the psychologic papers were of least immediate interest. To my mind, they established nothing that could not be predicted from ordinary observation" (p. 409). Sus autores, para recordar la ya citada presunción liminar de Ashton, parecen haber sucumbido a la falsa epistemología "based on the superstition of behaviorism". Para el psicólogo, "variations are styles insofar as they are associated with a wide range of behavior dispositions in the person" (Brown, p. 380). Así, Charles Osgood ("Some Effects of Motivation on Style of Encoding") investiga la relación entre los cambios en el comportamiento verbal y los cambios en las motivaciones de un individuo. Para eso, Osgood define el estilo "as an individuals" deviations from norms for the situations in which he is encoding, these deviations being in the statistical properties of those structural features for which exists some degree of choice in his code" (p. 293). Bajo la presión de motivaciones muy intensas, el individuo tiende a selecciones "estereotipadas" (las más habituales en el lenguaje de la comunidad). Pero si la presión se hace extrema, hábitos de selección competitivos pueden adquirir una intensidad equivalente y simultánea, ocasionando interferencias, bloqueos y confusiones. Asimismo, motivaciones opuestas e igualmente intensas derivan en conflictos en los mensajes producidos. Osgood ensaya su método comparando cartas de suicidas con cartas corrientes y "pseudosucide notes" (cartas escritas por individuos a pedido del investigador). Su conclusión es tan desalentadora que apenas podemos agradecerle la franqueza de confesarlo. Aunque las cartas de suicidas evidencian conflictos motivacionales, no registran la esperada desorganización en el manejo del código. Sólo abundan en formas estereotipadas e incluyen más *mands* (pedidos, súplicas, órdenes) que las cartas corrientes. "This could mean that the drive level of the suicidal writer is not extremely high, that these measures [las empleadas por el investigador] were inadequate, that our samples were not well matched, or that the theory is wrong" (p. 303).

También para James J. Jenkins ("Commonality of Association as an Indicator of More General Patterns of Verbal Behavior"), el manejo del código es documento para evocar "past histories, social behaviors, learning behaviors, verbal behaviors and personal attributes and attitudes of the subjects involved" (p. 313). La hipótesis es que "high-commonality scores" (el grado en que un individuo acepta las normas verbales corrientes) revela un comportamiento psicológico "normal". La aplicación del método se basa en las pruebas de asociación libre: el investigador dice una palabra y el sujeto responde rápidamente con otra palabra. Algunos sujetos muestran su grado de "commonality" en el eje paradigmático, mientras que otros lo revelan en el sintagmático. Los resultados arrojan confirmaciones parciales, pero también descubren ambigüedades que, confiesa Jenkins, "indicate that the commonality construct proposed earlier in the paper is in need of revision" (p. 324).

Como se ha visto, los dos artículos a que acabamos de referirnos no se extienden al ámbito del arte verbal. John Carroll, que asistió al simposio con otro estudio de enfoque psicológico, "Vectors of Prose Style", utiliza un corpus mucho más heterogéneo: fragmentos de novelas, artículos científicos, documentos legales, cartas íntimas y hasta sermones. Además, Carroll procura relacionar la actitud descriptiva y la valorativa. Según el método escogido, trabaja con los datos que le suministran dos escalas diferentes: una objetiva (donde aparecen treinta y nueve medidas tales como el número de párrafos, o de pronombres personales, o el porcentaje de verbos transitivos o intransitivos, etcétera) y otra subjetiva, que comprende veintinueve parejas de opuestos del tipo "profundo-superficial", "natural-afectado", "personal-impersonal". La validez de las medidas objetivas depende de la extensión del acuerdo entre los jueces. Establecida una correlación entre medidas subjetivas y objetivas, lo que trata de demostrar Carroll es que la coincidencia de un rasgo dominante en ambas escalas insinúa la posibilidad de que la medida subjetiva esté fundamentada por la objetiva. Estas correlaciones y coincidencias caracterizan seis rasgos o dimensiones de estilo, que Carroll llama factores: A, "General Stylistic Evaluation"; B, "Personal Affect"; C, "Ornamentation"; D, "Abstractness"; E, "Seriousness"; F, "Characterization" (entendida como opuesto de "Narration"). Así, por ejemplo, el factor B, "Personal Affect", señalado por la presencia de medidas subjetivas tales como "personal-impersonal", "it is also indexed by a number of objective

measures, such as number of personal pronouns, number of pronouns, and . . . number of syllables". Los resultados de este método (cuya complicación es evidente aun a través de nuestra veloz síntesis) no parecen del todo satisfactorios. El propio Carroll admite que el factor principal, la evaluación estilística, se resiste a admitir fundamento objetivo. "The dimension of Personal Affect is unrelated to General Stylistics Evaluation: it refers simply to the extent to which a passage uses personal references, emotive terms and similar devices, without necessarily making for 'good' style or 'bad' style either, for that matter" (p. 290). Lo cual explica el heroico escepticismo del autor que, a punto de iniciar su experimento, se preguntaba ya si las dimensiones que se proponía identificar servirían, en verdad, para distinguir la gran literatura de la "no tan grande", "or even the aspects that serve to differentiate some styles of writing" (p. 294).

¿Podemos considerar que este simposio sobre problemas de estilo verbal fue un "penoso fracaso", como juzga un lector del volumen que comentamos? <sup>8</sup> Muchos estudiosos que tomaron parte en él parecen estar de acuerdo con ese riguroso juicio. Así, George A. Miller confiesa: "As our discussion progressed, I became less clear, more confused, more worried, more puzzled, and more agonized as to what in heaven's name we were talking about" (p. 386). Sin embargo, agrega, hay muchas maneras de confundirse, y enfrentarse con dificultades que modifican el enfoque de los problemas formulados no es de las peores. Con encomiable buen humor, Roman Jakobson se felicita a su vez de que las asambleas políticas, cuyo objeto es llegar a un acuerdo casi total, nada tengan en común con las reuniones de estudiosos. Para éstos, "disagreement discloses antinomies and tensions within the field discussed and calls for novel explorations" (p. 350). Sin duda, los interrogantes surgidos del simposio no encontraron respuesta. Pero lo cierto es que el investigador que en el futuro medite sobre cuestiones de estilo no podrá ignorar estas cuestiones: ¿La estilística caracteriza un tipo de discurso (literario, no literario), o bien trata de precisar qué diferencia existe entre discursos de un mismo tipo? ¿Cuál es el punto en que se entrecruzan las variantes de estilo individual y las de grupos de individuos? Los rasgos estudiados por la estilística,

<sup>8</sup> Gordon M. Messing, en la reseña publicada en *Lan*, 37, 2 (abril-junio 1967), 265.

¿son esquemas estructurales que pueden (o deben) prescindir de la dimensión semántica? Las voces más serenas que se alzaron en el simposio hicieron un llamado a la sensatez que ni el científico ni el crítico literario deberán desestimar. Si no un programa metodológico, *Style in Language* recomienda una actitud. Para citar una vez más a Roman Jakobson, la figura más descollante del simposio, "if there are some critics who still doubt the competence of linguistics to embrace the field of poetics, I privately believe that the poetic incompetence of some bigoted linguists has been mistaken for an inadequacy of the linguistic science itself. All of us here, however, definitely realize that a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconversant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms".

ENRIQUE PEZZONI

WILLIAM E. BULL, *Time, Tense, and the Verb. A Study in Theoretical, and Applied Linguistics, with Particular Attention to Spanish*, University of California, 1960.

Precedido por varias notas y comentarios bibliográficos de su autor, luego de diecisiete años de investigación, aparece el libro de William E. Bull, *Time, Tense and the Verb*. "...after seventeen years I find myself peculiarly uninterested in whether or not I have exhausted the subject. The subject has exhausted me", aclara el prólogo, con un humor excesivamente raro en este tipo de publicaciones. Cabe comprobar que las densas ciento veinte páginas que componen el volumen afirman la presencia de un estilo de pensamiento original y un decidido empeño de soslayar toda erudición estéril para centrar la atención en el planteo directo de los problemas fundamentales que el autor se propone resolver. No es extraño, pues, que las conclusiones del trabajo desborden los límites del problema particular de las relaciones entre tiempo y verbo para plantear graves interrogantes concernientes a los principios más aceptados dentro de la metodología lingüística actual; las reseñas ya aparecidas al respecto han señalado, en consecuencia, una vivaz reacción por parte de quienes han visto comprometidas, desde la perspectiva de Bull, ciertas premisas básicas de las tendencias lingüísticas contemporáneas.

Bull comienza señalando, en primer término, la necesidad de superar las deficiencias de los métodos distributivos. Sin duda, el autor se refiere aquí a quienes, como Togeby, han intentado definir el sistema verbal mediante la compatibilidad entre determinadas formas verbales y los adverbios que pueden o no acompañarlas. Contra esta tentativa argumenta Bull: "The contribution of each form to a complex compound of a tense form and a calendar word cannot be defined if the function of one element is actually defined by the function of the other. The analyst is caught in inescapable circularity. The immediate task is not to discover all possible tense forms contexts . . . but to define the properties of tense forms in terms of their relationship to each other, that is, to define their individual rules in terms of the total system." (p. 34). Este será el primer paso de la descripción sistemática que Bull propugna, en oposición a la descripción estructural. Una vez obtenido el *meaning*, "the exchange value of the symbol within its own set or system" (p. 112), quedará por ver otro rasgo fundamental, a saber, "the function of a symbol in communication", el cual, "in contrast with its meaning, is something that it shares with all the members of the set" y "may be defined as the product of its interaction with a second symbol (or some nonsymbolic factor) representing another conceptual system". Así como *hora* se distingue de *minuto* y de *segundo* contrastando con ellos dentro de un mismo conjunto (primer paso: *meaning*) las tres unidades interactúan de idéntica manera al combinarse con distintos sistemas conceptuales: "Durmió una hora (un minuto, un segundo)" significa haber prolongado durante una hora el acto de dormir; "Se levantó una hora (un minuto o un segundo)" significa prolongar durante una hora el intervalo entre el acto de levantarse y su opuesto, el de acostarse (segundo paso: *function*). Ahora bien —y éste es el punto donde Bull se aleja de la manera más flagrante de la ortodoxia lingüística contemporánea—, "the major difficulty encountered in this operation is the fact that a morpheme does not contain elements which symbolize its systemic properties" (p. 35). De este modo, el instrumento obligado del lingüista será "an intuitive understanding of conceptual systems and of the significance of function" (p. 113). Para ello, deberá partir, no ya del examen de los rasgos formales de los elementos que estudia, sino de los rasgos de la realidad misma: "in applied linguistics the point of departure is the objective reality which explains meaning and function" (p. 110). En el caso

del estudio del significado de las formas verbales, este cambio copernicano de perspectiva se apoya además en el hecho de que "those features of objective reality which are pertinent to the problem have been so thoroughly studied by the physical sciences that most of them can be described by axioms. With this knowledge as foundation, it is possible to establish an inventory of all the possible interrelationships that may be found in any tense systems which, because they exhaust all possibilities, can serve as nonlinguistic frames of reference from which any tense system can be analyzed" (p. 3). Si bien Bull atenúa en parte estas afirmaciones al reconocer luego que "Our emotional experience contradicts our scientific knowledge, and since the former, for all peoples, comes long before the latter, language presents, in this special case [se trata aquí de la expresión de la simultaneidad] the structure of emotional reality and not objective facts" (p. 8), resultan obvios los reparos que puede suscitar la metodología propuesta.

La tentativa de Bull, en síntesis, consiste en el planteo de un modelo que recoge los datos objetivos —ya veremos que tal objetividad resulta luego cuestionable— del fenómeno llamado tiempo, para observar luego desde allí el comportamiento de la lengua frente a este modelo. Puede anticiparse que la construcción del modelo mencionado entraña para Bull la definición de un orden "sistemático", con la grave consecuencia de que la inadecuación de la lengua a dicho modelo será considerada como desvío no sistemático. Aun cuando Bull concede, al pasar, que "the map is not the land", todo su procedimiento sugiere que, lejos de estructurar nuestra experiencia de la realidad, la lengua debe someterse a datos previos que condicionarían básica y universalmente dicha experiencia. El riesgo de tales premisas salta a la vista del lector menos advertido.

Antes que entrar en una discusión de principios, hemos preferido, con todo, señalar las contradicciones internas que encierra el planteo de Bull, e indicar hasta qué punto las fórmulas que utiliza son válidas para la descripción del complejo sistema verbal que presenta el castellano.

Conviene aclarar, en primer término, que muchos de los esfuerzos de Bull se orientan hacia una crítica o combate radical versus la nomenclatura admitida. En efecto, su primera afirmación general tiende a fundamentar la distinción que opone "time" y "tense". El tiempo, alega Bull, es un fenómeno primordialmente

mensurable; ahora bien, es evidente que ninguno de los sufijos de los “tiempos” verbales señalan, en los sistemas conocidos, una cantidad determinada de tiempo. “*He came* neither defines the position of *come* in terms of other events in an objective series nor indicates the amount of time between the action and the Present Point” (p. 18). Las formas verbales indican tan sólo vectores (anterioridad o *minus vector*; simultaneidad o *zero vector*; posterioridad o *plus vector*), es decir, un orden determinado dentro de una escala temporal que ha de ser definida mediante otros factores, tales como las fechas de los calendarios públicos. No obstante, no parecería que las funciones vectoriales fueran totalmente ajenas a la noción de tiempo, otra de cuyas propiedades fundamentales, según el mismo Bull, es la dirección, que implica, precisamente, orden: “Without a concept of direction there is no order and without order all measurements are meaningless” (p. 15). En el sentir común, orden y tiempo parecen categorías indisolublemente entrelazadas; al proceder a un distingo tan violento, Bull ha querido, sin duda, minimizar la distancia que separa las lenguas puramente aspectuales de aquellas que emplean aspecto y un elemento más, que las gramáticas tradicionales rotulan tiempo y que Bull denominará, de aquí en adelante, orden. Al señalar, luego de una interesante estadística, que el español —ejemplo de “redundancy and elaborateness”— opera en casi el 80 por ciento de los casos con sólo un morfema más que el hawaiano, lengua puramente aspectual (p. 32), Bull intenta, manifiestamente, reducir las oposiciones existentes a fin de destacar la validez del “frame of reference” escogido con respecto a una variedad de lenguas sumamente dispares, y otorgar así a sus afirmaciones un alcance muy amplio y comprensivo.

Luego de definir los ejes de orientación<sup>1</sup> Bull afronta, en el tercer capítulo, el problema concreto de la definición del sistema verbal del español. Parece adecuado, aquí, citar los muy peculiares razonamientos que conducen a Bull a considerar al futuro como una forma orientada sistemáticamente hacia el PP. Luego de criticar la nomenclatura que denomina “infinitivo” a una forma como

<sup>1</sup> PP (present point) representa el eje de la experiencia simultánea a su expresión, mientras AP (anticipated point) se refiere a la experiencia anticipada y RP (retrospective point) a la experiencia recordada. La posibilidad de anticipar algo desde el pasado proyecta un cuarto eje RAP (retrospective anticipated point).

*cantar*, que no puede indicar al mismo tiempo aspecto perfectivo e imperfectivo,<sup>2</sup> Bull procede a destacar que, cuando un "infinitivo" imperfecto acompaña a un verbo auxiliar (*puede cantar*), la acción expresada por ese infinitivo debe ser simultánea o posterior a la del verbo auxiliar. Esta ambivalencia entre presente y futuro vuelve a darse en el futuro. "If, for example, *ahora* is defined as the verbal equivalent of PP, that is, the very instant of speaking, then all three of the following are possible; *canta ahora*; *está cantando ahora*; *cantará ahora*. In contrast, if *mañana* is defined as the interval of time then these combinations, in special contexts, are also possible: *canta mañana*; *está cantando mañana* [?]; *cantará mañana*. It is extremely difficult, as will be shown chapter IV iv, to define the specialization which keeps these two sets apart. There is one point, however, about which there is no debate. The Spaniard cannot use a form containing the infinitive when calling to the attention of his hearer an event which is actually being performed by the hearer at the moment of speaking. Under these conditions *me amarás* (me amar has) can only be interpreted as a prediction. In short, the infinitive is now less infinite and its terminal *r* is the sign of the plus vector" (p. 36). Es decir que, luego de denunciar la "circular logic which has been imposed upon all structural linguistics by the existence of only two objective criteria for classification, namely, form and distribution" (p. 4), Bull recurre precisamente a estos criterios, añadiéndoles, además, un tercer criterio insólitamente diacrónico, como el de considerar que el futuro incluye al infinitivo —lo cual no ocurre en la conciencia del hablante, aparte de que en verbos como *salir*, *querer*, etc., el desgaste fonético ha velado la etimología originaria— nada menos que para operar una distinción tan delicada como la que puede separar al presente del futuro. De esta manera, el futuro será considerado como un tiempo orientado fundamentalmente hacia el presente —por su coexistencia con adverbios como *ahora*— y dotado al mismo tiempo del signo de plus vector o posterioridad, que exhibe también el infinitivo cuando acompaña a un auxiliar. En consecuencia, en una ora-

<sup>2</sup> Una redacción apresurada ha llevado acaso a Bull a afirmar, líneas más adelante, que "the imperfective form (*cantar*) may indicate an action which is either simultaneous with or posterior to PP while the perfective form (*haber cantado*) indicates an action anterior to or posterior to PP" (p. 36); convendría aquí aclarar de qué modo *haber cantado* puede resultar, excepcionalmente, posterior a PP.



ción como “Mañana no escucharemos más música” (p. 91), el empleo del futuro será considerado como no sistemático, dado que no cumple las condiciones antes establecidas —no hay orientación al presente—, mientras que en “La tierra morirá, también, como su errante satélite” la ausencia de todo indicio temporal preserva la función sistemática del verbo.

No es preciso extenderse, a nuestro juicio, en las objeciones que suscita este curioso planteo, del cual parece estar ausente, además, aquella intuición de los rasgos de la realidad objetiva preconizada por el autor. Más adelante, y luego de haber presentado un cuadro de las formas verbales del español más ingenioso y simétrico que realmente convincente (p. 36),<sup>3</sup> añade Bull: “When the morphemes indicating lexical meaning, person, number and aspect are removed from the tense forms, there remain only three morphemes, the plus vector and the two axis markers” (Bull se refiere aquí a las marcas de PP y RP). “These are elements required to complete the vector system which, because man cannot perform an act in the future, has only two axes of orientation, PP and RP” (p. 37). Esto implica —o parece implicar— que el eje AP es prácticamente impensable en cualquier sistema verbal, lo cual constituye, a nuestro entender, una muy discutible afirmación.

En la página 42, una acertada crítica de la terminología tradicional con respecto a los tiempos verbales confirma una vez más

<sup>3</sup> Sin aclarar las razones de su elección, toma Bull como modelo la primera persona del plural de la segunda conjugación, y llega a la conclusión de que los Prime Tenses —que incluyen Present, Present Perfect (*hemos vendido*), Future y Future Perfect— no están marcados morfológicamente, mientras que los Retrospective Tenses —Retro-perfect, Retro-imperfect, Retro-future, Retro-future Perfect y Retro-plus-perfect (*vendimos, vendíamos, venderíamos, habríamos vendido y habíamos vendido* respectivamente)— se caracterizan por la marca de la *-i-*, que orienta a todos ellos al pasado. Sin duda, el análisis morfológico de las formas verbales es una de las tareas más complejas que pueda encarar el descriptor; la solución que presenta Bull, además de ser poco comprensiva (¿qué hacer con la primera y la tercera conjugación, y las neutralizaciones que presentan *salimos* [presente y pasado] y *amamos* [presente y pasado]?) despierta otras objeciones; así, en los tiempos del presente, el sufijo *-do* del participio indica aspecto perfectivo, mientras que en los tiempos del pasado tal aspecto no lleva marca, a pesar de la presencia del mismo participio en tres de ellos; aquí Bull se ha topado con la dificultad que presenta el Retro-perfect, que es el único perfecto sin participio, y ha intentado salvar el obstáculo con una solución que resulta por lo menos paradójica.

la eficacia de las soluciones de Bello, que Bull califica de “distinctly superior” “with the exception of the aberrant Future”. Por su parte, el autor propone una nomenclatura propia, con ciertas voluntarias concesiones al sistema tradicional, y en donde se hallan contemplados, conjuntamente, las fórmulas vectoriales y los aspectos.

Más adelante, Bull desarrolla sus puntos de vista acerca de la interrelación entre la naturaleza de los verbos (desinentes o permanentes según Bello; cíclicos o no cíclicos en la terminología de Bull) y el valor aspectual que adquieren en determinados tiempos; así *murió* (cíclico) puede ser sólo terminativo perfecto en el pretérito indefinido —que Bull llama Retro-perfect—, mientras que *dijo* (no cíclico) es perfecto en cuanto a su iniciación en el mismo tiempo. Sin duda alguna, la exposición de Bull acerca de estos puntos es clara y por momentos, brillante, lo cual ha llevado a algunos comentaristas a destacarla como el aporte más importante del libro; de todos modos, difícilmente podría defenderse la novedad de las conclusiones a que llega el autor. El que la perfección gramatical pueda o no coincidir con la terminación de la acción en el tiempo lo saben los gramáticos desde los tiempos de Bello, de quien toma Bull el ejemplo “Dijo Dios: sea la luz y la luz fue”, para demostrar que el aspecto perfectivo de “ser” en el pasado no excluye su continuidad, esto es, que la luz siga siendo hoy como en el primer día. Acaso el verdadero interés que muestra el tema —implícitamente apuntado por Bull— consiste en la dificultad que, a primera vista, se presenta para distinguir, mediante los métodos distributivos o los transformacionales, los verbos cíclicos de los no cíclicos, dificultad que abriría paso a una eventual apelación al sentido.

Por otra parte, el lector lamenta que Bull no se haya extendido más en algunas dificultades que este planteo suscita, como las que evidencia la aparente discordancia de las siguientes citas: “While the Spaniard —that is, some Spaniards— may say *Ha estado allí dos días* instead of *Estuvo allí dos días . . .*, no one uses the Retro-perfect to describe an event which is initiated before PP but is presented still in progress at PP. *Estuvo allí dos días* is not a free variant of *Ha estado allí dos días* when this construction is equivalent to *Hace dos días que está allí*” (p. 65); “It is important to recall that an event which is initiated at RP may very well be still in progress at PP and that, as a result, many grammarians are in serious error when they insist that the event expressed by the Retro-perfect is always terminated before PP” (p. 67). Es evidente que

en el primer ejemplo el contexto (*dos días*) opera de modo especial (compárese: *Estuvo allí en dos minutos y ahora pide que le manden auxilio*, en donde la acción de *estar* se mantiene, sin duda, en el presente). Pero ante todo, convendría señalar que una construcción como "Ha estado allí dos días" no resulta de ningún modo equivalente a "Hace dos días que está allí".

El capítulo cuarto está consagrado a la descripción del "standard Spanish": es lamentable la falta de precisiones respecto de lo que Bull considera "standard", como también acerca de las fuentes —literarias o coloquiales— sobre las que ha constituido su corpus (p. 79). La ausencia de toda bibliografía subraya esta excesiva discreción de Bull en lo tocante a sus instrumentos de trabajo.<sup>4</sup> Como excepción aparece citado un texto de Azorín que brinda a Bull materia para una feliz exploración en lo que él denomina la zona de las formas desincronizadas, es decir, aquella donde impera el llamado "presente histórico", el cual se ve acompañado también del futuro, el futuro perfecto y el presente perfecto, en la misma función "histórica". Recordemos que, por otra parte, del análisis morfológico ya citado, estas cuatro formas —o Prime Tenses— se caracterizaban todas por la ausencia de marca del Presente; esto lleva a Bull a concluir: "The function of the marked form is determined by its mark while the function of the unmarked form is actually determined by its context" (p. 57). La ambivalencia que se desprende de la ausencia de marcas del presente puede ser remediada, según Bull, por la existencia del *common focus*: "Both the hearer and the speaker are aware of the immediate life situation at the moment of the speaking . . . which helps define the axis" (p. 57). El establecimiento del *common focus* permite la desincronización de todos los Prime Tenses, que son, además, los más fuertes estadísticamente. De allí que pueda decirse sin dificultad: "En Palencia un día, por junio de 1217, una teja cae de una torre y mata a Enrique I".

Bajo el nombre de *migratory forms* describe luego Bull el resultado de las combinaciones de distintos vectores que producen el modo de la probabilidad "Estaría cantando ahora" o el de la irrealidad: "Habría cantado ahora", en donde se combina el vector de la posterioridad —representado por los verbos— con el de la

<sup>4</sup> Esta ausencia de referencias vuelve más grave la utilización de algunos ejemplos que desconciertan al lector hispánico: "A la una ayer está cantando" (p. 59).

simultaneidad —representado por los adverbios. Del resultado de estos conflictos se deduce que “lexical morphemes are in some way more potent than symbol morphemes” (p. 62); la lengua explota esta dialéctica de vectores encontrados para producir nuevos modos. Aunque interesante, el planteo de Bull merece atenuaciones; ejemplos como “Cantaría mañana” o “Habría cantado ayer” parecen mostrar que el modo de la probabilidad o de la irrealidad no se supeditan exclusivamente a los conflictos vectoriales. En cambio, es muy útil y atinada la observación de que el subjuntivo no monopoliza el modo de la irrealidad, como lo prueba el ejemplo aducido por Bull, muy corriente en el habla coloquial: “Si lo tenía, ya se lo daba”.

Dentro de los subtítulos siguientes<sup>5</sup> Bull examina algunas otras de las que considera desviaciones (es decir, empleos no-sistemáticos) de las formas verbales; entre ellas, las que ejemplifican el uso de los *axis-free continua*, es decir, las que aparecen en casos como “El perro ladra” “El hombre habla”, en donde, observa Bull “there exist . . . no objective criteria by which the referents of *ladra* and *habla* can be classified as objective events and be oriented to any axis of orientation” (p. 68). Esto define la función no sistemática de las formas, confirmada además por ejemplos como “No sabía que el perro ladra”, donde faltaría la “normal” correlación entre los tiempos verbales, según el concepto básico del autor.

En la segunda parte de su libro, Bull traza un inventario de las formas encontradas en un corpus relativamente amplio de ejemplos “all taken from published materials” (p. 79), que Bull distribuirá según sus funciones sistemáticas o no sistemáticas. A medida que se avanza en este capítulo se acumulan las distinciones cuya sutileza escapa o desorienta al lector. Así, el Retro-perfect (*cantó*) es sistemático en tanto aspecto inicial o terminal concomitante con RP, en ejemplos como “Cuando me senté le dije” (p. 96) mientras no lo es cuando señala “a series of events terminated before PP”: “Cuando supe penetrar en la escuela *sentí* más de una vez que mi alma se abría” (p. 97), presumiblemente porque el carácter serial se opone al perfecto. El mismo tipo de objeción se presenta para el Retro-imperfect, sistemático en “Antes, el primer techo armado por los comuneros habría sido el de su pieza. Ahora *levantaban*

<sup>5</sup> Señalamos, al pasar, el empleo equivocado de Retro-perfect (en vez de Retro-future) en la página 66. Considerar que *Ha* puede ser una *free form* (p. 65) requiere alguna fundamentación.

casas enteras." (p. 100), y no sistemático en "El recuerdo que puedo contar de mi primer año escolar es que cada vez que entraba a ella la *sentía* como el vientecillo que se lleva nuestros pensamientos." (p. 101), donde, según Bull, no existe orientación hacia un eje retrospectivo. También ofrecen reparos los ejemplos de Retrofuture, sistemático en "Había dicho al sobrino las palabras que se repetiría después" y no-sistemático en "Prometió que me lo daría a las nueve del día siguiente" (p. 104).

En síntesis, las objeciones enunciadas —y las que se pueden añadir— convergen todas hacia una única y misma objeción fundamental: al considerar que el valor sistemático de las formas verbales debe establecerse según su orientación hacia un eje temporal, y al afirmar al mismo tiempo que dicho eje debe identificarse, no a partir de la forma verbal, sino del complejo en que intervienen forma verbal, *common focus* y contexto, una ambigüedad irremediable parece amenazar las clasificaciones que el autor propone. Aquí coincidimos totalmente con la opinión de Arne Klum: "It would seem that only after a detailed statistical and distributional analysis can one determine which functions are 'primary' and which are 'secondary'. Since a given linguistic unit may have different functions as a *consequence* of its structural, distributional and semantic properties, I disapprove of the notion *nonsystemic*, which easily conveys the impression that either something is wrong with a given function (the system is 'wrongly' used) or the very definition of the basic structural value is unsatisfactory. Why otherwise should so many perfectly normal uses of a given form be labeled 'nonsystemic'?"<sup>6</sup> Estas reflexiones, y las precedentes, confirman la impresión de que Bull se orienta hacia cuadros "sistemáticos" de escasa validez para la lingüística, como lo comprueba, también, su curiosa y arriesgada afirmación en el sentido de que el purista "represents that portion of his culture which understands the nature of the great systems in the language" (p. 70).

En el último capítulo, Bull propone sus conclusiones fundamentales: "The linguist's conceptualization of the function of the whole actually determines the number of the morphemes he discovers in a system . . . In the case of the Spanish tense system . . . the symbol system cannot function, cannot convey a meaningful message, without a non symbolic axis of orientation (the event of speaking)

<sup>6</sup> *RPb*, XVII, 4 (May 1964), 783.

and without the active coöperation of the listener who derives pertinent information from a variety of non symbolic factors (common focus, the interaction of systems, cultural conventions and so on)" (p. 109). La diferencia entre lingüística estructural y la lingüística sistemática reside, según Bull, en el hecho de que la primera opera sólo con los datos verbales, que suministran clasificaciones formales, en un nivel sumamente abstracto; mientras que la segunda, apoyándose en los datos "extralingüísticos" mencionados, puede establecer adecuadamente el significado y la intención del mensaje.

De la lectura del libro de William E. Bull parece desprenderse que nos hallamos en presencia de un espíritu lógico-deductivo antes que frente a la obra de un lingüista avezado. Las objeciones aquí señaladas no impiden, sin embargo, reconocer lo saludable de ciertas reacciones que tienden a cuestionar preceptos demasiado admitidos y sacudir prevenciones que, en ciertos casos —como el del rechazo de la semántica— llegan al tabú indiscutido. Lo que Bull propone, en último término, es una nueva formulación de la teoría del signo, a partir de un examen de las condiciones en que se da el acto lingüístico, por el cual se incluyen en él factores considerados hasta ahora extralingüísticos, los que tienen, sin duda, relevancia para la comprensión del mensaje. En los planteos de Bull hemos encontrado numerosas observaciones agudas y estimulantes, como las que se refieren a los distintos tipos de verbos cíclicos, a la desincronización, etc. No nos parece, sin embargo, que se hayan agotado los caminos que conducen a la descripción de estos fenómenos por otra vía que la intuitiva; por lo demás, la arbitrariedad de los cuadros sistemáticos de Bull nos advierte acerca de los peligros de su método.

El lenguaje señala distinciones que nuestros sistemas lógicos no perciben; nuestros sistemas lógicos elaboran oposiciones que el lenguaje —a pesar de poder expresarlas— no reconoce en su propia organización. Proyectar la estructura lógica sobre la lingüística, la lingüística sobre la lógica: he aquí la tentación permanente del descriptor habitado por el demonio de la geometría. Entre ambos escollos, Escila y Caribdis de todos los tiempos, *Time, Tense and the Verb* es uno de los más hermosos naufragios que nos ha sido dado contemplar.



IVONNE A. BORDELOIS

## ABREVIATURAS

*ALAn*: Al-Andalus, Madrid.

*ALM*: Anuario de Letras, México.

*Atl*: Atlante, London.

*BAE*: Boletín de la Real Academia Española, Madrid.

*BHTP*: Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, Lisbonne.

*Bib. Aut. Esp.*: Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

*BICC*: Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

*Clav*: Clavileño, Madrid.

*CuH*: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid.

*CuN*: Cultura Neolatina, Roma.

*DCELC*: Joan Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.

*EAB*: Estudios eruditos "in memoriam" de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid.

*Fil*: Filología, Buenos Aires.

*HDA*: Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso. 3 vols., Madrid.

*HMP*: Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid.

*HR*: Hispanic Review, Philadelphia.

*Hu*: Humanidades, La Plata.

*HuT*: Humanitas, Tucumán.

*IJAL*: International Journal of American Linguistics, Bloomington.

*KAT*: Keilinschriften und das Alte Testament, Strasbourg.

**KB:** Keilinschriftliche Bibliothek, Strasbourg.  
**Lan:** Language, Baltimore.  
**Nac:** La Nación, Buenos Aires.  
**NBAE:** Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.  
**NRFH:** Nueva Revista de Filología Hispánica, México.  
**PSA:** Papeles de Son Armadans, Mallorca.  
**RABM:** Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.  
**Revib:** Revista Iberoamericana, Alburquerque, N. M.  
**RevIn:** Revista de Indias, Bogotá.  
**REWb:** W. Meyer Lübke, Romanisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg.  
**RF:** Romanische Forschungen, Köln.  
**RFE:** Revista de Filología Española, Madrid.  
**RHi:** Revue Hispanique, Paris.  
**RIE:** Revista de Ideas Estéticas.  
**Ro:** Romania, Paris.  
**RPh:** Romance Philology, Berkeley, California.  
**SBE:** Sacred Books of the East, Oxford.  
**Sef:** Sefarad, Madrid.  
**SIL:** Studies in Linguistics, Buffalo.  
**SIL: OP:** Studies in Linguistics: Occasional Papers.  
**Sph:** Studies in Philology, Chapel Hill, North Carolina.  
**Sur:** Sur, Buenos Aires.  
**TCLP:** Travaux du Cercle Linguistique de Prague, Prague.  
**UCPMPH:** University of California Publications in Modern Philology, Berkeley and Los Angeles.  
**ZRPPh:** Zeitschrift für Romanische Philologie, Halle.







Impreso en  
LEONARDO IMPRESORA,  
México 2220/30,  
Buenos Aires.



## ÚLTIMAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española* (1961).

ÁNGEL ROSENBLAT, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua* (1961).

RUBÉN BENÍTEZ, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

LEO SPITZER, *Sobre antigua poesía española* (1962).

FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

AGUSTÍN DE ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por DOROTHY MC MAHON (1965).

## PUBLICACIONES EN PRENSA

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Ensayos de literatura española y comparada*.

HUGO W. COWES, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas*.

# S U M A R I O

## ARTICULOS

NICOLÁS BRATOSEVICH, *Sobre el estilo de Francisco Luis Bernárdez*, p. 1; EMILIO CARILLA, *Domínguez Camargo y su romance al arroyo de Chillo*, p. 37; BRIAN DUTTON - ROGER M. WALKER, *El "Libro del cauallero Zifar" y la lírica castellana*, p. 53; DEMETRIO GAZDARU, *La más antigua jarya mozárabe. Nueva transcripción e interpretación*, p. 69; CLEMENTE HERNANDO BALMORI, *En los confines de la tierra*, p. 79; OFELIA KOVACCI, *La oración en español y la definición de sujeto y predicado*, p. 103; FRIDA W. DE KURLAT, *Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. A propósito del "Auto da sebila Casandra" y de la "Farsa del juego de cañas"*, p. 119; MARGARITA LEVISI, *Hieronymus Bosch y los "Sueños" de Francisco de Quevedo*, p. 163; EDWARD C. RILEY, *Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: aspectos de "El Jarama"*, p. 201.

## RESEÑAS

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de "La Celestina"* (PAUL R. OLSON), p. 223; THOMAS MONTGOMERY, *El Evangelio de San Mateo* (GERMÁN ORDUNA), p. 229; DIEGO MARÍN - EVELYN RUGG, *Edición crítica y anotada de Lope de Vega "El galán de la Membrilla"* (FRIDA W. DE KURLAT), p. 236; THOMAS A. SEBEOK, *Style in Language* (ENRIQUE PEZZONI), p. 239; WILLIAM E. BULL, *Time, Tense and the Verb* (IVONNE A. BORDELOIS), p. 256.