

400

F

FILOLOGÍA

AÑO VII

1961



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

"DR. AMADO ALONSO"

DESPLGADO

FILOLOGÍA

DIRECTOR: ANA MARÍA BARRENECHEA

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA 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.

Toda la correspondencia relativa a FILOLOGÍA debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, Reconquista 572, Buenos Aires.

Los trabajos deben presentarse mecanografiados en su redacción definitiva.

Los pedidos deben hacerse a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Reconquista 572, Buenos Aires.

FILOLOGÍA

AÑO VII

1961

TRADICIÓN LITERARIA Y CRÍTICA TRADICIONALISTA

Toda obra humana es un objeto útil que cualquiera manipula para sus fines personales y los de su pequeño mundo, sin escrúpulos y sin miramientos hacia el creador, aunque éste se indigne. Así pasa con los cantares de gesta. El juglar piensa por su cuenta el viejo tema, le da otra forma y otro sentido con la impudencia que usa un anónimo con otro anónimo. Así pasa con los trabajos de erudición. Creemos que puede ser de algún interés la exposición de las conclusiones del autor¹ con la óptica deformadora de un intérprete entusiasta.

* * *

No hay poeta épico "genial" en los siglos iletrados de la Edad Media. Toda obra es fruto de la colaboración de un perito de la poesía con su público. Su calidad estética depende de la buena o mala información del juglar, de la cultura superior o inferior de sus oyentes y de la intensidad de los sentimientos experimentados que quiere expresar.

* * *

La sociedad feudal del siglo XI, consciente de su decrepitud y al mismo tiempo de la necesidad de un resurgimiento, nutre su proyecto de grandes hazañas en pro de la cristiandad con el ejemplo enaltecedor de Carlomagno, enemigo de los sarracenos (según los anales mettenses y ananienses), de sus doce pares (según la nota emilianense), y sobre todo de Roland y Olivier.

* * *

¿Qué se debe al escriba de Oxford? La ausencia de textos no nos impide saber que los elementos esenciales de su relato —la pareja

¹ Ramón Menéndez Pidal, *La "Chanson de Roland" y el neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

Olivier-Roland que pelea en el llano de Roncesvalles— ya estaban en una *Chanson* anterior a su versión en unos sesenta años. Los historiadores vislumbran por lo menos cuatro estados esenciales del tema: cantilena del siglo IX, cantar vindicativo del siglo X, dos *chansons* bien equilibradas del siglo XI. Pero ¿qué interés tiene el material si no conocemos la forma? Por otra parte no hay ninguna razón para que no coexistan hacia el año 1100 varias versiones de esos estados, unas en ambientes de cultura estancada, otras en círculos más curiosos de las novedades. Oxford sigue una refundición no muy vieja.

* * *

Entre todas esas versiones hay elementos y hasta frases, imágenes, epítetos épicos *comunes*. Por nuestra parte, si tuviéramos que representar con una imagen, forzosamente mal adecuada, ese parentesco entre las versiones, preferiríamos hablar no de cadena ni de filiación, sino de un frondoso árbol genealógico en el que cuatro ramales principales salidos del tronco del canto noticiero, engendran ramas, ya vivaces, ya pronto agotadas.

Don Ramón Menéndez Pidal escribe: “Todo nos lleva a pensar en la evolución lenta de un gran tema histórico, muy preferido por las gentes, que atrae hacia sí el trabajo creador de uno o de varios refundidores geniales sin ruptura ninguna de continuidad”. Pienso que la evolución es lenta cuando se contenta un público —sociológicamente definido— con un mismo tipo de *chanson* durante mucho tiempo; y la evolución es rápida en ambientes de vanguardia (que pueden ser contemporáneos de los públicos de cultura estancada).

* * *

Es evidente que las varias formas: canto noticiero, canto histórico primitivo, cantar corto, *chanson*, *chanson* fuertemente novelada, presentan, cada una por sí, un interés estético, resultado del esfuerzo de un artista consciente. Una técnica sencilla tiene a veces más eficacia emotiva que un arte rebuscado. Cada género tiene su modo propio de organizar y colorear formas y contenidos en gran parte heredados, tiene su propia concepción del heroísmo (sin o con prudencia), del valor, de la fidelidad, etc., etc.

* * *

Don Ramón insiste con razón en el carácter colectivo de la poesía anónima. Haría falta distinguir la colaboración del poeta con su público y la del poeta con sus compañeros contemporáneos

o anteriores. Cada versión nueva es la resultante de la presión cultural del público, de la voluntad de afirmación personal del autor, de su conformidad y sobre todo de su no-conformidad con las versiones en vigencia, bien conocidas de él por importar a su oficio el conocerlas.

* * *

Las diferencias esenciales entre mester de clerecía y mester de juglaría impiden asimilar el *Roland* de mediados del siglo XI con la *Vie de Saint Alexis*. Es muy probable que aquél estuviera escrito en series irregulares de versos anisosilábicos; como dirigido a iletrados, es decir con una cultura románica iletrada. No es el caso de la *Vie*, más regular, más culta. Don Ramón muestra perfectamente que difieren los públicos (si bien existen clérigos ajugarados y juglares con lecturas cristianas). La literatura, sobre todo en aquellos tiempos, es necesidad colectiva urgente; no es juego gratuito, evasión, escapatoria, divertimento, distracción. Una palabra sirve para definir sus complejos fines: solaz ("soulas"), es decir, alivio y re-creación, las dos fases de una catarsis ("purgación") sin la cual el hombre no podría seguir viviendo. Por eso el problema fundamental de la crítica estética es desentrañar la obra hasta que aparezcan las pasiones individuales y, sobre todo, colectivas, las pasiones propias del autor y las de la comunidad que él se propone "purgar". En ningún caso se puede hablar de capricho libérrimo del juglar. Hasta su elección del tema está condicionada, determinada.

* * *

¿Será la escuela (o técnica) de los legos más arcaica que la de los clérigos? No cabe duda de que el juglar se complace en una forma inactual, atemporal, para dar más autoridad a su fábula. Es difícil distinguir la voluntad de arcaísmo, la aceptación pasiva de una tradición y la inclinación afectiva a las formas conservadoras. La teoría de Menéndez Pidal nos parece más satisfactoria que la de Viscardi: el juglar, menospreciado por el clérigo en los primeros balbucesos de las lenguas románicas durante los siglos VIII y IX, acaba por conquistar su derecho a la palabra en el siglo XI, deja contaminar su arte por la técnica de la clerecía, por el isosilabismo a fines del XI y por la rima en el XII, pero mantiene sus fueros y sigue su propio camino. Conserva tiradas desiguales, una tonalidad anticuada y al mismo tiempo actualiza conscientemente el pasado, adapta su obra al ideario profano de los que le pagan.

A partir de la urbanización intensa del siglo XII, de la formación de numerosas cortes refinadas, entabla un proceso de novelización de la *chanson* que a la vez sigue y anticipa el desarrollo de una "disciplina" sentimental totalmente nueva, cuyas reglas formula. En suma, el juglar escoge temas de los siglos VII, VIII y IX, no para reconstruir objetivamente el pasado, sino para construir el presente. Para esto no le sirven Guillermo de Inglaterra (s. XI), muy poco aleccionador en su triunfo, ni Eneas o Alexandre, harto lejanos; pero sí le sirven perfectamente los héroes de las horas críticas de la dinastía carolingia, que tantas semejanzas tienen con las horas difíciles del tiempo presente. Escribe don Ramón: "La razón permanente del interés épico es, pues, la apetencia historial de un pueblo que se siente empeñado en una empresa secular: la epopeya no es un mero poema de asunto histórico, sino un poema que cumple la elevada misión político-cultural de la historia". Es definición perfecta. Sólo hace falta que se precise el sentido de la palabra "pueblo".

* * *

De ahí proceden las analogías y las diferencias entre la épica castellana y la francesa. La primera sigue siendo muy fiel a la verdad histórica, ya que la sociedad castellana evoluciona lentamente, confrontada con la secular lucha contra los moros y las vacilaciones constantes entre la unidad, necesaria cuando éstos se vuelven peligrosos, y la normal independencia de los reinos y hasta de los grandes príncipes cuando se relaja la amenaza. La segunda deforma el acontecimiento tanto como lo exige una comprensión total de los oyentes, que en una coyuntura completamente distinta han de poder identificarse con los personajes épicos. Del mismo modo los compañeros del rey Fernando en la última guerra de Granada se habían de deleitar y alentar al oír las hazañas de Fernando de Antequera, abuelo del Católico, y de sus compañeros: advertimos en sus romances el compromiso sutil entre las dos realidades históricas, la de ayer y la del presente, que responde a una operación de carácter mágico y trascendental, la de la asimilación de la realidad vivida a la realidad recordada.

* * *

La comparación de las dos epopeyas románicas nutre las conclusiones importantes de don Ramón sobre la génesis y el desarrollo del género de la *chanson*. Una de ellas nos parece digna de ser

profundizada y matizada. La épica castellana es propia de las mesnadas castellanas: a nuestro parecer, no se hace española sino varios siglos después, cuando por ejemplo el Cid, el buen castellano, sirve de parangón a los soldados del emperador Carlos Quinto. Sus temas no traducen un ideario "nacional", ni siquiera el de unidad, de reconquista o de guerra santa. Sin embargo, se siente palpar en ella el impulso vital de una clase social dentro de la sociedad castellana, la de los infanzones, más tarde la de los hidalgos, que con el tiempo había de engendrar a España como entidad y de informar a la nación española.

No hay tal cosa con la epopeya de lengua francesa. Todavía en la versión de Oxford se siente palpar, como en las grandes *chanson* noveladas del siglo XII, a la vez el recuerdo ufano de la "natio", es decir, de la tribu franca y el espíritu querrelloso de los grandes señores feudales de ese tiempo mal sometidos a su rey y nada guiados por una moral cristiana. ¿Qué razón hay para creer que antes del siglo XII la epopeya en lengua francesa se dirigía a las masas, a la totalidad de aquella mal definida comunidad de campesinos —sobre todo galos, celtas—, de señores muy orgullosos de su origen franco, germánico, y de ciudadanos penetrados por la cultura clerical latina? Cuando empiezan a mezclarse en las cortes regionales los señores feudales y los burgueses, sin duda empieza a tomar un sentido nuevo la expresión "le doux pays de France". Pero de ningún modo puede interpretársela como "nación francesa". El chauvinismo de los historiadores, desde Michelet, empeñados en demostrar la continuidad de nuestra comunidad desde Carlomagno, no nos ha de extraviar. Esa gente que nos precedió en nuestra tierra ¿qué tiene de común con nosotros? Si a veces parece que entendemos su "vivencia", es una ilusión: sus catedrales, que usamos todavía, se han convertido en objetos estéticos. A los peregrinos de antaño con su bordón han sucedido turistas con aparatos fotográficos. Es que los historiadores remontan el tiempo conservando los utensilios del lenguaje, el aparato conceptual de hoy, y los que se esfuerzan por hallar la totalidad de aquel mundo, fracasan en su intento de hacer revivir todos sus elementos en armonía y funcionalidad. La epopeya no puede ser nacional por la sencilla razón de que no existe en aquel entonces la nación ni como objeto real ni como concepto ideal. Tampoco puede ser nacional en el sentido de que se dirija a toda la colectividad de lengua francesa, traduciendo sus comunes aspiraciones, infundiéndole un

mismo ideal, orientándola hacia un destino que sólo había de realizarse siglos más tarde.¹

No nos dejemos seducir por los esquemas *a posteriori*. En cada una de sus etapas la epopeya de lengua francesa está ligada a un público bien preciso, exactamente localizado y muy exiguo. Así puede explicarse que una *chanson* trate del destierro de un conde borgoñón de la Corte del rey de Francia, asunto muy particular con el cual el juglar no se proponía conmover una presunta alma nacional. Tampoco el juglar escoge a ciegas un tema tan mínimo: escribe para las quinientas personas que entienden de esas cosas. Así se explica el favor de los temas dinásticos en el siglo IX, el éxito casi absoluto de las rebeliones y guerra feudales y luchas episódicas contra sarracenos y normandos en el siglo X y más tarde la vuelta a los temas carolingios, que testimonian la nulidad heroica del siglo XI.

* * *

Don Ramón insiste mucho en las noticias poéticas contemporáneas del acontecimiento. En ellas ve con razón los orígenes de la épica como género, pero no la fuente obligatoria de todos los cantares. En un tiempo en que suelen falsearse documentos (como el apócrifo de Saint Yrieix), no vacila el juglar en inventar datos fantásticos que presenta con la seriedad de un analista o de un notario. Por eso ha de ser muy prudente el erudito que quiera utilizar una *chanson* (y *a fortiori* un romance) como documento histórico. Entre todos los sucesos, ¿cuál va a provocar un canto épico? La literatura obedece a la ley de la oferta y de la demanda, como cualquier creación humana. El juglar escribe a pedido de un rey, de una corte, de una facción política; o de un señor feudal zalamero, descontento o rebelde, o bien ufano de sus antepasados y decidido a sacar ventajas actuales de los servicios que éstos prestaron a los antepasados de su soberano. Ahora, entre todas las noticias poéticas, ¿cuál será la que perdure, que provoque añadidos, refundiciones, que suscite cantares cada vez más amplios a través de los siglos? Don Ramón contesta (p. 441): "la noticia puede seguir en el gusto del público, sea por favorecer una corriente política, sea por su mérito poético o musical".

* * *

¹ Menéndez Pidal no llega a decidirse: "Cantan para toda la sociedad francesa, y aun puede decirse que frecuentan más la clase caballeresca cuyos grandes hechos celebran" (p. 450).

Esta proposición nos abre vastos horizontes. Hay temas y hay formas que, fuera de su potencia épica intrínseca, presentan una maleabilidad excepcional, que se pueden adaptar a otras situaciones vividas por públicos muy diversos en tiempos diferentes, que se caracterizan por sus virtualidades, por su potencialidad. Citemos por ejemplo la emulación heroica, el decasílabo, la rebelión como distinta de la traición, las tiradas paralelas, etc. Existe un misterio de juglaría tan exclusivo, tan conservador, tan secreto, y tan fiel a sus tradiciones como todos los oficios en aquellos tiempos. No cabe duda de que una generación de juglares está ligada a la anterior por una solidaridad análoga a la que une el aprendiz al maestro: obediencia y rebeldía, respeto y desacato, fidelidad y abandono, emulación y rivalidad, pero también la misma humildad filial ante las leyes en que se fundan su oficio y su comunidad. Esta es la verdadera tradicionalidad, no la trasmisión de un oyente a otro oyente de las bellezas de detalle de un canto épico. El verdadero juglar ofrece su técnica a las colectividades más ricas de dinero, de prestigio o de porvenir, cuyo ideario muchas veces comparte. A él se debe la *chanson*, no a los miserables "colporteurs", responsables de variantes mínimas, que aprovechan el esnobismo del vulgo para ensanchar el público de la epopeya y, sin saberlo ni buscarlo, ampliar territorial y socialmente esta comunidad sentimental e ideológica hasta las fronteras de la lengua y aun más allá, allende los Pirineos, el Rhin y los Alpes. Pero el poeta creador como sus epígonos son incapaces de ganar el oído de los siervos y truhanes de la propia Ile de France. La *chanson* es francesa tan sólo por sus héroes francos y la lengua que usa. Por su ideario es literatura de clase y —permítasenos el anacronismo— antinacional.

* * *

Hasta cierto punto, la épica española se diferencia de la nuestra por su carácter "democrático"; entiéndase que se dirige a un público de señores de pueblo, adversarios de los "ricosshomes". Acaso bajo la influencia de los francos del camino de Santiago, que se apoyan sobre los "peones caballeros", los infanzones, contra los cuadros dirigentes de la monarquía leonesa, hay juglares castellanos que se ponen al servicio de los señores de aldea, *élite* casi espontánea y nada aristocrática de la población. Es el caso del autor del *Poema de mio Cid*.

* * *

La voluntad arcaizante de los juglares, manifiesta en la elección de sus temas y de sus formas, responde a toda una filosofía de la historia. En el "linaje" está el derecho; en las hazañas de los antepasados reside la legitimidad de las pretensiones a los "honorés" (entiéndase posesión material y prestigio moral). El siglo XI mira hacia atrás y, del tiempo de Carlomagno y de sus sucesores, hace su edad de oro. Don Ramón escribe: "el interés retrospectivo de los temas es la historia... los cantos cumplían el alto fin de la historia como maestra de vida". Es verdad, con tal que se entienda la historia como fabricación, a partir de unos pocos sucesos auténticos, de muchas ilusiones y mentiras conscientes, dictadas por los imperativos vitales del presente.

Los juglares épicos, como dice el tratado *De septem sacramentis* en el siglo XIII, "cantant de gestis ad recreationem et forte ad informationem". Todo su propósito está definido aquí: "re-creatio" y acaso "informatio", términos que no tienen que ver con "recreo entretenido" e "información periodística". Tratan de volver a crear una situación histórica ante un público al cual se quiere formar por dentro, de este modo, para sus tareas presentes. La razón perdurable de la boga secular de la *chanson* no está en la afición de los germano-románicos por el pasado en sí ni en el gusto por la historia objetiva considerada como género literario (que es el caso de los aficionados actuales). Reside en la creencia de que los datos del pasado en manos de un buen técnico de la psicología social se pueden convertir en instrumentos eficaces para la exaltación de los instintos de grandeza y de generosidad de la nueva generación y para la satisfacción de sus apetencias culturales (ideológicas y sentimentales). Hablamos de la generación ascendente dentro de los círculos más ambiciosos del mundo presente, no hablamos de la nueva oleada popular.

* * *

La calidad estética de la *chanson* es función de su eficacia en un ambiente de cultura determinada; no depende de la complicación y delicadeza de su técnica formal. Hasta pueden ser conmovedores el defecto, la falta de habilidad, la vacilación, el error. Lo mejor del hombre es el temblar, decía Goethe. Bédier cita a La Bruyère: "C'est un métier de faire un livre comme de faire une pendule". Sí, un reloj con su manera propia de tocar las horas, el grano de su madera, el color de su cobre, las cifras singulares

de su esfera. No pensaba La Bruyère en el mecanismo de un cronómetro de precisión, en los engranajes, pues el libro demasiado bien calculado resulta el peor de los libros. De todos modos hay que ser relojero para hacer un reloj y sólo un escritor puede escribir una *chanson*, vengan de donde vengan los elementos, la técnica y el estilo general de la obra. Decir que la *Chanson* es obra del pueblo francés no es decir nada, ya que este pueblo también y a la vez es responsable de una literatura infame o mediocre o ramploña, sea colectiva y anónima, sea personal y firmada. El amor a la dulce Francia no basta para dar calidad de obra maestra a todo lo que sale de las plumas de mis compatriotas de hoy ni, perdónese la inanidad de la expresión, de las de mis compatriotas del siglo XI.

* * *

La *Chanson* no tiene nada de común con la novela histórica. Uno de los grandes méritos de Menéndez Pidal es precisamente que niega toda analogía entre los motivos y los fines, los géneros y la técnica de la literatura de entonces y de la de hoy. La principal diferencia es que "para la epopeya, lo que en el momento está acaeciendo no encuentra su pleno sentido sino teniendo ante los ojos el fatal encadenamiento de los sucesos históricos ("Guenes i vint, ki la traïsun fist", indicación que se encuentra al principio de la versión de Oxford, v. 178), opuestamente a la novela, donde lo presente se valoriza en la incertidumbre de lo futuro". Otra vez volvemos a lo que dijimos antes sobre el concepto del tiempo y la filosofía de la historia: para el público de la *chanson* en el siglo XI, vivir es cumplir, es completar lo que hicieron los mayores, en tanto que para los lectores de Walter Scott o de Balzac, vivir es inventar, irrumpir con el propio libre albedrío en el mundo exterior, aprovechar los casos de éste, sus ocasiones imprevistas, quedando en suspenso hasta el fin el éxito o el fracaso de la "aventura".

* * *

Más difícil de resolver es el problema de la génesis de los tópicos de la epopeya. En efecto, existen rasgos absolutamente idénticos en las epopeyas griega, latina, románica medieval y hasta italiana erudita del siglo XV. Citemos por ejemplo la antítesis "fortitudosapientia", la repetición del mensaje, los apóstrofes a los oyentes o a las armas, la duda patética, la invocación a los dioses, el epíteto forzoso. Curtius afirma que se trata de una imitación consciente.

Menéndez Pidal cree en la poligénesis, en lo "natural" de estos rasgos: según él hay recursos técnicos específicos, que se sitúan dentro de la tonalidad épica, hay tópicos eternos propios del género épico. Opinión legítima: por cierto, va definiéndose en nuestras universidades una ciencia de la tipología literaria que se funda sobre el análisis y la comparación de las literaturas sin contacto, la china con la europea por ejemplo. Es, pues, probable que lleguemos un día a definir una esencia épica, siempre latente en todas sus manifestaciones existenciales por remotas que sean en el tiempo y en el espacio.

Pero, dentro del género, hay rasgos específicos, propios de un tiempo y de una comunidad. Por ejemplo, en Francia y los países del norte de Europa hay la irrealidad de la geografía, la participación de seres fabulosos (gigantes, enanos), la intervención de fuerzas irracionales (magia), la importancia de lo maravilloso (el sol detenido, el río que deja de fluir, etc.). No los encontramos en los cantares castellanos. Don Ramón explica esta singularidad por la etapa de mayor novelización alcanzada en Europa por las *chansons*, en tanto que los cantares arcaicos de Castilla se mantienen en una posición anterior dentro del mismo proceso.

Más adecuada nos parecería una explicación sociológica. Los castellanos conocen bien su exiguo territorio; es gente muy andariega; o, mejor dicho, siempre en pie de guerra, se movilizan en su ámbito estrecho cuando viene la primavera. Ésta es la base de la épica castellana. El público francés de los siglos XI y XII es urbano, vive de sus ensueños, tiene un contacto más lejano con las realidades concretas; acaso también es más joven —la razón será demográfica— y gusta más de puerilidades (gigantes cortados de pies a cabeza, tajo de Durendal en la piedra de sardónice). Esta es la base de la épica francesa. No digamos que es debido al carácter nacional: encontramos lo fantástico en los romances españoles tan en boga entre los soldados bisoños de Italia y de Flandes, cuando se produce el avance demográfico de principios del siglo XVI. Encontramos "realismo" en ciertas *chansons* provenzales del siglo XII.

* * *

Contra Bédier, convencido de la perfección de la versión de Oxford, don Ramón subraya sus contradicciones internas, sus desequilibrios parciales, sus faltas de enlace, sus descuidos e incongruencias, su desmesura. Atribuye esos rasgos, en cuanto al plano

histórico, a la coexistencia en el texto de varias ideologías expresadas por varios autores de tiempos sucesivos, y, en cuanto al plano estético, a los recursos y efectos propios de una poética colectiva.

No sé cómo entenderlo. No cabe duda de que un juglar, precisamente por ser tan respetuoso de lo pasado y abominar en principio de lo novedoso, no va a borrar los testimonios de los idearios viejos de las versiones que utiliza. Al contrario, nuestro juglar acumula todo lo heredado del siglo IX o del siglo XI con tal de que no choque con los intereses vitales de sus oyentes. Este público admite perfectamente las contradicciones internas que surgen de esa coexistencia de partes heterogéneas, ya que comparte con el juglar aquel respeto hacia el pasado, hacia todos los tiempos pasados. Lo importante, lo que decide el éxito o el fracaso del juglar es conseguir la integración funcional de estos elementos dispares. El mismo problema se planteaba el último arquitecto de Vezelay que montaba su abadía gótica sobre otra románica: conservaba las naves, el claustro, la cripta, algunas columnas, muchos capiteles, re-utilizaba acaso toda la piedra de las partes derruidas: lo importante era edificar sólidamente un local funcional de reunión y de oración. Por cierto, de esos edificios híbridos emana un encanto especial, y no hay razón ninguna para pensar que los fieles del siglo XII quedaron insensibles a la seducción acumulativa de esa arte voluntariamente heterogénea, medio románica, medio gótica. Por lo mismo apreciaban la coexistencia en una *chanson* del siglo XII, de elementos nuevos, recientes, viejos, viejísimos y hasta sin edad.

* * *

Expusimos las tesis de Menéndez Pidal a partir de nuestra situación personal. Objetivarlas, cuando están tan llenas de la inmensa personalidad del autor, sería quitarles el alma. Volver a pensarlas, asumirlas, interpretarlas aunque sea arbitrariamente es mantener su eficacia vital. En eso consiste la tradicionalidad. Sea como fuere, hay que recoger la antorcha de manos de los maestros, alumbrar con ella nuestro camino y trasmitirla luminosa, viva, a los que se dediquen mañana a nuestra tarea común, al conocimiento del hombre, a las humanidades.

CHARLES V. AUBRUN

Sorbonne, Paris.

LA ILUSTRE FREGONA COMO EJEMPLO DE ESTRUCTURA NOVELESCA CERVANTINA *

Es ya casi un tópico de la crítica cervantina el hablar de su conciencia de escritor que medita sobre su obra¹, que mantiene alerta su sentido crítico del arte y de la vida, y de las relaciones entre arte y vida, que busca constantemente nuevos caminos de expresión.

De esa conciencia vigilante nace el mundo matizado de las *Novelas ejemplares*: por una parte preside su realización y por otra se introduce en la textura de los hechos narrados, ya en forma de comentario, ya como un elemento de la acción misma. Cuando las analizamos, salta a la vista la gran variedad de modos narrativos y la complejidad de cada una de ellas bajo su aparente sencillez.

En este breve trabajo he preferido concentrarme en el análisis de *La ilustre fregona* que me parece una de las novelas más logradas y de las que mejor permiten estudiar ciertos caracteres del relato cervantino.

La historia es simple y bastante común en sus líneas generales: el amor de un joven noble hacia una mujer de condición inferior²

* Ponencia presentada en el Ier. Congreso Internacional de Hispanistas de Oxford (setiembre de 1962).

¹ Todas las obras de Cervantes están citadas por la edición de R. Schevill y A. Bonilla: el número romano indica el volumen, el arábigo la página. *La ilustre fregona*, que figura en el volumen II de Schevill y Bonilla, sólo lleva mención de página en número arábigo.

² Para la difusión de este motivo en la narrativa popular véase Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 2ª ed., Copenhague, 1956: L161-162, T51.1, T91.4-T91.10, T121 y ss.; para las novelas italianas en especial, D. P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Indiana University Publications, Folklore Series N^o 2, Bloomington, 1942. En el folklore predominan la princesa o el

se resuelve con felicidad al descubrirse su origen verdadero.³ Cervantes desenvuelve a través de ella un tema que le es muy caro, el de la joven que conserva su honestidad en el tráfigo del mundo

príncipe que por diversas circunstancias figuran como gentes humildes elevadas a casamientos con sus iguales antes o después de su reconocimiento, o los jóvenes verdaderamente plebeyos casados con princesas por proezas realizadas con ingenio o valor. El conflicto del casamiento desigual en choque con las convenciones sociales es más propio de la literatura: aparece reflejado en un pasaje del *Primaleón*, reelaborado por Gil Vicente en la *Tragicomedia de don Duardos*, en la que el príncipe Duardos de Inglaterra conquista el amor de la princesa Flérida bajo el disfraz de hortelano venciendo sus escrúpulos por amar a un hombre de diferente clase social (vv. 1480-1590, 1727-1774), si bien cuando se decide a marchar con él está casi segura de su jerarquía (vv. 1861-2036). En *El perro del hortelano* de Lope de Vega, debe inventarse un parentesco ilustre que cubra la desigualdad por medio de un ingenioso ardid cómico del criado Tristán. Cervantes soluciona con el reconocimiento verdadero de padres nobles los amores de *La gitanilla* y de *La ilustre fregona* y justifica el casamiento de Dorotea, labradora rica, con Fernando, hijo menor de un duque, después de insistir en la poca estabilidad de los casamientos desiguales: parte I, capítulo 28, "porque nunca los tan desyguales casamientos se gozan, ni duran mucho en aquel gusto con que se comienzan" (II, 21), pero oponiendo también la observación de que no será "la primera que por via de matrimonio aya subido de humilde a grande estado, ni sera don Fernando el primero a quien hermosura o ciega aficion, que es lo mas cierto, aya hecho tomar compañía desyguale a su grandeza" (ibid.). Junto a esto Dorotea se duele de que piensen se escapó de la casa por amor del criado que la acompañaba "siendo sujeto tan baxo y tan indigno de mis buenos pensamientos" (II, 28). No están aclaradas las relaciones entre *El mesón de la Corte* de Lope de Vega, citado en la primera lista de *El peregrino*, y *La ilustre fregona*. Cf. J. Oliver Asín, "Sobre los orígenes de *La ilustre fregona*". *BAE*, xv (1928), 224 y ss.

³ Para el motivo de hijos abandonados o perdidos, y criados por gente humilde véase Thompson R131-R131.6; para dicho motivo en la novela italiana (con algunos datos españoles) Rotunda R131-R131.15. Para el motivo del reconocimiento por diversos modos y señales HO-H199, especialmente H90, H92-H95, H100-H107, H110. El único caso de partes de pergamino cortado que se unen, citado por Thompson H102.1 y Rotunda H104 es el de *La ilustre fregona*. La anagnórisis figura ya en la *Poética* de Aristóteles, capítulo XI, junto a la peripecia, en el estudio de los elementos de la fábula compleja. Reconocimientos de hijos abandonados o perdidos abundan en la novela bizantina (por ejemplo, en Heliodoro, *Teágenes y Cariclea*, libros II, 30 y X, 12-15 por medio de joyas, banda de tela escrita y señal corporal), en los libros de caballerías (cf. *Amadís de Gaula*, reconocimiento de Amadís por medio de anillo, espada y pergamino, libro I, capítulos 1 y 10, y el de Esplandián por su nombre y el de

por propia decisión y no por coacciones externas.⁴ La importancia de *La ilustre fregona* como obra de ficción radica en el modo en que Cervantes relata una fábula tan sencilla y en cómo entrelaza con ella, para darle variedad, las acciones de los personajes secundarios, que motivan incidentes paralelos o cruzados y que diversifican la trama central.

Para ello coloca junto a la pareja de los protagonistas Costanza y Avendaño, las figuras de Carriazo y las de la Argüello y la Gallega, que le permiten introducir contrastes de caracteres, de ideales y de situaciones o de tonos serios y humorísticos.

Consideraremos primero la intriga central. Si comparamos esta novela con *La gitanilla*, vemos que Cervantes procede en ambas de manera enteramente opuesta. Costanza es un personaje pasivo que no habla, no manifiesta sus sentimientos, no actúa con la decisión y la firme voluntad de Preciosa. No faltan en otras obras suyas las jóvenes dueñas de su destino. Los cánones morales y sociales de la época imponían un ideal de doncella virtuosa y sumisa que apenas osa levantar la vista para mirar a un hombre, que no habla más que cuando le interrogan y que se conforma en todo a la voluntad de sus padres, especialmente en la elección de marido.⁵ Pero las convenciones literarias ofrecían otras posibilida-

su amada Leonorina, grabados con letras blancas y rojas a la derecha y la izquierda del pecho, libro III, capítulos 4 y 9; tb. *Las sergas de Esplandián*, CLXXVII) y en la literatura narrativa de todos los países. Cervantes los retoma en *La gitanilla* (I, 118-119), *Pedro de Urdemalas* (III, 201-207), *La española inglesa* (II, 37) y *La señora Cornelia* (III, 92, 121-122).

⁴ *La gitanilla* desenvuelve también un caso semejante de honestidad en medio de la vida libre, y tiene su contrario en *El celoso extremeño* (con su paralelo cómico del *Entremés del viejo celoso*, IV, 148-149). En *El laberinto de amor* (II, 279-280) el encerramiento no protege a Julia de enamorarse y atropellar por todo para seguir a su amor. El cantar tan caro a Cervantes: "Madre, la mi madre, / guardas me poneys..." se repite en *El celoso extremeño* (II, 230) y en *La entretenida* (III, 88); en el *Quijote*, parte I, capítulo 51, se resume en prosa la sabiduría que encerraba y que le había hecho adquirir carácter de proverbio: "Guardauala su padre y guardauase ella, que no ay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a vna donzella que las del recato propio" (II, 380). Para el tema en Cervantes véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pp. 136-137, y J. Casalduero, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1943, pp. 143-144, 162-163.

⁵ Para el ideal de joven recatada puede verse Margaret J. Bates, "Discreción" in *the works of Cervantes: A Semantic Study*, Washing-

des: la libertad ilimitada del mundo ficticio de la novela pastoril, en el que se mueve también Marcela, las aventuras y viajes de la novela bizantina que se reflejan en el *Persiles*, las peripecias de la novela sentimental y especialmente del teatro, donde abundaban las jóvenes engañadas en persecución de amantes mentirosos, modelos de Dorotea y de *Las dos doncellas*. Y aun le quedaba a Cervantes contribuir a crear otra nueva convención literaria en la que una joven podía mostrarse desenvuelta y al mismo tiempo honesta: el mundo de los gitanos, extraño y próximo a la vez, que empezaba a insinuarse en la literatura estilizando aspectos reales de la vida contemporánea.⁶

Sin embargo, para Costanza que vive en una posada de Toledo, no rigen las reglas ficticias de lo pastoril, ni la libertad real y literaria de lo gitano; está dentro de las reglas de la sociedad de su época y aún conviene que se extreme su recato como contraste

ton, D. C., 1945, especialmente los textos de Damasio de Frías y de Gil Vicente citados en pp. 27 y 31, nota 17. Debemos recordar también que Preciosa, mientras se considera gitana, manifiesta sus sentimientos sin reparos ("en el fin de su vida esta el de la mia", "si sabeys que es amor y algun tiempo le tuuistes", "amo tierna y honestamente al mio", I, 116), y al saberse hija del Corregidor los niega pacatamente y se somete a la voluntad de sus padres ("Preguntaronla si tenia alguna aficion a don Iuan. Respondio que no mas de aquella que le obligaua a ser agradecida a quien se auia querido humillar a ser gitano por ella, pero que ya no se estenderia a mas el agradecimiento, de aquello que sus señores padres quisiessen", I, 122). El autor afirma sentenciosamente en el *Persiles*: "Que las donzellas virtuosas y principales, vno dize la lengua, y otro piensa el coraçon" (I, 185). Fuera del mundo pastoril y gitano los personajes femeninos se creen en la obligación de disculpar su libertad o su atrevimiento aunque estén dentro de la tradición literaria de las peregrinaciones de la novela bizantina o las aventuras de la novela sentimental y la comedia de capa y espada.

⁶ Los gitanos se difunden por Europa en los comienzos del siglo xv, en España desde 1447. Aparecen en la literatura peninsular en el siglo xvi con las obras de Gil Vicente, *Auto de huas ciganas* y *Auto da Festa* probablemente de 1525 y 1526. Figuran luego en obras teatrales de Lope de Rueda, *Medora* y *Comedia Eufemia*; Diego de Negueta, *Farsa llamada Ardamisa*; Juan de Timoneda, *Comedia Aurelia*, y los autos editados por Rouanet de *El finamiento de Jacobo* y *La huida de Egipto*. Cervantes los introduce también en *Pedro de Urde-malas* (III, 137-138) con ponderación de su vida libre semejante a la de *La gitaniilla* y en el *Coloquio de los perros* con el concepto negativo de ellos que predominaba en la época.

con el tráfigo que la rodea, acentuándose el ideal de la joven virtuosa y sumisa. Cervantes ha construido con ella un personaje en hueco, que el lector sólo conoce a través de los otros personajes de la novela por el influjo que ejerce en ellos. Como un astro que arrastra hacia su órbita a todos los que se cruzan en su camino, la coloca esplendente en el centro del relato y nos hace asistir a su hechizo irresistible. La novelita quiere ser la historia sorprendente de una mujer excepcional, según lo muestran el título, las alusiones a lo asombroso del suceso y el comentario final.⁷

Estos hechos aparecen destacados por un modo de presentación que se ciñe al efecto que el poeta quiere producir en el lector y a la naturaleza del hecho que narra. El autor (omnisciente en lo que respecta a los demás caracteres) desaparece en el caso de Costanza y delega en las palabras o en las acciones de quienes la rodean, la revelación de las condiciones físicas y morales de la heroína. Así queda en el centro del relato, iluminada por sucesivas referencias de los restantes personajes que, al dibujar su perfil, se van dibujando también a sí mismos.

La primera mención de la joven está puesta en boca de un mozo de mulas, cuya conversación escuchan Avendaño y Carriazo cuando se dirigen en busca de aventuras picarescas hacia las Almadrabas. Cervantes comunica a toda la escena el dinamismo particular de la vida en marcha. El párrafo sobre las justicias del Conde de Puñonrostro sitúa a los dialogantes entre los mozos apicarados y da

⁷ "Esta es, señor, la verdadera historia de la illustre fregona que no friega..." (338), "Con esto se fue, tan admirado del cuento y successo de la illustre fregona, como de su incomparable hermosura" (338-339), "Dio ocasion la historia de la fregona illustre a que los poetas del dorado Tajo exercitassen sus plumas en solenizar y en alabar la simpar hermosura de Costança, la qual aun viue en compañía de su buen moço de meson..." (352). Cervantes destaca a veces al final de sus novelas quién o qué constituye el centro del relato (cf. *El amante liberal*, I, 207; *La gitanilla*, I, 130; *La española inglesa*, II, 70-71; *La fuerza de la sangre*, II, 146; *Las dos doncellas*, III, 68), con curiosas variantes en los medios para realzarlo: así, en *La gitanilla*, remoja el modo general de decir que el suceso asombroso fue cantado por los poetas al atribuirle la palma al "famoso licenciado Pozo" (ser real introducido en el plano de la ficción); en cambio, subraya lo inaudito de las aventuras relatadas en *La española inglesa*, rogándole a la propia protagonista que escriba las peripecias de su vida (ser ficticio propuesto como real).

al incidente cierto tono pintoresco;⁸ sólo entonces se introduce la descripción de Costanza con las notas de hermosura y honestidad, la comparación con otras bellezas rústicas y la referencia al amor que despierta en nobles y plebeyos. Su lenguaje mezcla sabrosamente la mención directa e intensa (“se ha de estar dos meses en Toledo... solo por hartarse de mirarla” 278), la ponderación humorística (“que es joya para vn arcipreste”), el elogio rústico (“çahareña como villana de Sayago y aspera como vna hortiga”) o el énfasis pulido de quien se empina y echa mano de la retórica corriente, llevado por el entusiasmo (“en vna mexilla tiene el sol y en la otra la luna: la vna es hecha de rosas y la otra de clauces, y en entrambas ay tambien açuzenas y jazmines”).⁹ El destino de Avendaño está sellado, prende la pasión en la tópica forma de los enamoramientos “de oídas que no de vistas”.¹⁰ Este encuentro for-

⁸ Cervantes no describe como autor omnisciente, sino desde el punto de vista de los amigos, y muestra el encuentro tal como ellos podían captarlo e interpretarlo (“al parecer andaluzes” y “al parecer el vno venia de Seuilla y el otro yua a ella”, 276). En contraste con el vestido que Avendaño y Carriazo habían adoptado para disfrazarse (“vistieronse a lo payo”, 275) estos mozos de mulas van trajeados y hablan de modo que denota su condición apicarada. El autor ha querido presentar una escena pintoresca según lo indica luego: “En repetir las palabras de los moços y en remedar y contrahazer el modo y los ademanes con que las dezian...” (279).

⁹ Francisco Rodríguez Marín (*Novelas ejemplares*, I, *Clás. Cas.*, Madrid, 1938, p. 230, con remisión a notas del *Quijote*, I, 260, 12) considera que es “elogio propio de gente rústica” poniendo como ejemplo una copla popular y citando también además del pasaje anotado (el cabrero que alaba a Marcela), el de doña Rodríguez referido a la Duquesa. Aparte de que doña Rodríguez no tiene lenguaje rústico, esta frase aparece también en *La española inglesa*, en boca de la reina, para ponderar a Isabel (II, 15), y en *La señora Cornelia* está usada por el autor (III, 86), lo cual prueba que no conllevaba nota de rusticidad. Ésta, como las siguientes, son en realidad metáforas literarias que se han convertido en lugar común en la época, pero no son signo de lengua rural.

¹⁰ Para la tradición de este motivo en la narrativa popular véase Thompson, T. 11.1 y ss.; en las novelas italianas Rotunda, T 11.1 - T 13. Es también común en la novela de caballerías (véase, por ejemplo, *Primaleón*, LII y *Esplandián*, XII y XXXI) y aparece en la comedia latina (Guillaume de Blois, *Alda*, vv. 156 y ss.) y en *La Mandragola* de Macchiavelli, acto I. La importancia de este motivo contribuyó a formar la leyenda de Jaufré Rudel con la biografía escrita cerca de un siglo después de su muerte y apoyada en sus poesías. Un pasaje de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, muestra el tema completamente convencionalizado como rasgo de los más finos amadores:

tuito en un camino, esta fugaz referencia que arrastra al héroe y con él a su amigo, que los desvía del curso proyectado y los lleva a un destino totalmente diferente, realza la nota de aventura de la novela, de sorpresa para los personajes y para el lector en el libro juego del vivir, y además contribuye a destacar la condición excepcional de la heroína.

De aquí en adelante, Cervantes irá afianzando la valoración de la belleza y sobre todo de la virtud de Costanza, y descubrirá poco a poco el misterio de su nacimiento, a través del comentario de los huéspedes de la posada, en las conversaciones de los dos amigos, del posadero y el Corregidor, del padre de Carriazo y la Gallega. Estas referencias indirectas alternan con las breves escenas de presentación directa en las que el autor pinta su hermosura y la profunda impresión que deja en el ánimo de Avendaño (o la valoración más imparcial de Carriazo), junto al extremo recato de sus actitudes que apenas dan motivo a brevísimas conversaciones y en ocasiones contadas.

La segunda mención ocurre la primera noche que pasan los dos amigos en la posada, cuando interrumpe su sueño la serenata dada en honor de Costanza. Así se suceden el despertar, las encontradas interpretaciones de la música oída a medianoche, la voz desconocida que les da el aviso, el salir y no encontrar a su dueño, el canto maravilloso. Con una modalidad narrativa muy característica de Cervantes¹¹ asistimos a los acontecimientos tal como se van pre-

"De que eso digáis me pesa: / nuestra nación portuguesa / esta ventaja ha de hacer / a todas; que porque asista / aquí amor que es su interés, / ha de amar en su conquista / de oídas el portugués, / y el castellano de vista" (*ib. Aut. Esp.*, V, p.209 b).

¹¹ A. Castro en *El pensamiento de Cervantes*, pp. 387-388 (tb. 79-93), explicó el "impresionismo" de Cervantes por ideas predominantes en la época de la Contrarreforma (refugio en los sentidos pero conciencia del relativismo de las sensaciones y del "engaño a los ojos"). H. Hatzfeld en *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, trad. esp. de M. C. de I., Madrid, 1949, pp. 136-143, lo relacionó con la novela anterior, especialmente con los libros de caballerías, como un medio para despertar interés en el lector y rechazó la opinión de Castro por "ingeniosa, pero no convincente". Posteriormente Castro, al cambiar su punto de vista en la interpretación de la historia y de la literatura española, ha aclarado que lo que preocupa al autor es "hacer sentir cómo la realidad es siempre un aspecto de la experiencia de quien la está viviendo". *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, p. 291. R. L. Predmore, *El mundo del "Quijote"*, Madrid, 1958, cap. IV, especialmente pp. 102-112 destaca la insistencia de Cervantes en presentar el relato no como

sentando ante los personajes y ellos los van descubriendo, experimentando e interpretando (el interés que la novedad despierta en ellos, los encontrados sentimientos de celos y seguridad en el enamorado Avendaño), experiencias que repercuten hábilmente en el lector. El soneto cantado vuelve a destacar la "sin par hermosura" y "la alta honestidad" y sugiere sus merecimientos mayores: "dexa el servir, pues deues ser seruida . . . por cetros y coronas" (285). Los comentarios anónimos "uno" y "otro" reafirman por el consenso de la voz popular la honestidad que se mantiene firme en las mayores tentaciones (rechaza siendo humilde los requerimientos de los nobles y mantiene su recato en lugar tan pasajero).

La tercera mención corresponde a la conversación entre los dos amigos en la que vuelve el tema del misterio encerrado en la vida de Costanza, fregona que no friega ni anda en menesteres bajos de la posada y sólo se ocupa del cuidado de la plata labrada. Recogimiento y hermosura enamoran a Tomás con un sentimiento superior nunca experimentado antes. Cervantes lo expresa en uno de los pasajes más puros y de mayor sencillez y emoción que el amor ha inspirado a su pluma.

La cuarta mención no es más que una variación de la segunda. En la noche, un músico solitario canta un romance culto dedicado a sus perfecciones y Barzabás, mozo de mulas, al reaccionar violentamente contra el estilo del poeta insiste en la honestidad de la joven que nunca escucha las serenatas dadas en su honor. El interés de este episodio radica más que en la función de completar o destacar el dibujo de la heroína, en las relaciones con el episodio anterior y el posterior que conforman un juego de contrastes de planos que luego analizaremos, y en el planteo de un problema estético.

En la quinta mención, durante la conversación del Corregidor con el posadero, éste aclara en parte el origen de Costanza, criada por ellos como sobrina y en "hábito de labradora". Insiste en su recato extremado y agrega otras precisiones: es muy devota (co-

narrador omnisciente, sino como espectador que juzga y conjetura por lo que puede percibir ("No deja de ser curiosa la frecuencia con que elige no saber a ciencia cierta muchos detalles del mundo que él mismo ha creado", p. 105), pues la realidad ofrece apariencias, promete más de lo que cumple, presenta en suma un margen de posibilidades para que el hombre proyecte en ella sus ilusiones (pp. 167-168). Véase tb. J. B. Avalor-Arce, "Conocimiento y vida en Cervantes", *Fil*, V (1959), 1-34.

mulga cada mes), laboriosa (la mayor randera en Toledo), canta como los ángeles, sabe leer y escribir, con lo que completa el modelo de educación de la época.

En la última mención el padre obtiene a través de los juicios malévolos de una rival despechada, la confirmación de las virtudes excepcionales de su hija, cuando acaba de descubrir que existe y teme por su crianza en lugar tan pasajero y de tantas tentaciones. La Gallega deja brotar libremente el indignado comentario de quien se siente pospuesta y oscurecida por la hermosura de Costanza. A través de su propia escala de valores: codicia ("si ella se dexara mirar siquiera, manara en oro"), gusto por la vida libre y escasa religiosidad ("es una traga Aue Marias, labrando esta todo el dia y rezando", etc., 342) realza sin quererlo y a su pesar, su figura ideal. Las palabras de la Gallega definen a la protagonista y también la definen a ella misma como ocurre a menudo en Cervantes, con un lenguaje de rústica comicidad. Pero para un lector actual, más que para un lector contemporáneo de Cervantes (en el que resonarían sobre todo las notas humorísticas), adquieren singular interés las afirmaciones de la criada que defiende su derecho a ser considerada como cualquier ser humano y a valer tanto como él.

Ya adelantamos antes que en el hilo narrativo de *La ilustre fregona*, alternan las observaciones de los personajes acerca de la protagonista, con sus apariciones directas y sus breves diálogos con Tomás de Avendaño. La primera ocurre la misma noche de la llegada al mesón. La conversación de los mozos de mulas ha hecho nacer en el joven el deseo de verla. Cervantes despliega el paso del tiempo exterior ("era ya anochezido", "entrauase la noche" 279), la espera tenaz, la impaciencia del amigo ("Carriazo importunaua a Auendaño", "no le pudo quitar de la puerta", "desesperauase Carriazo, y Auendaño se estaua quedo" 279) con una tensión cada vez mayor en los personajes y por consiguiente en el lector hasta el momento decisivo en que surge Costanza por primera vez ante el protagonista (y ante el lector).

Cervantes la presenta como una visión casi sobrenatural, rodeada de la oscuridad de la escena, en el centro del halo luminoso que forma el candelero que trae en la mano,¹² y la describe desde el

¹² Las mujeres encerradas en la casa de *El celoso extremeño* admiran dos veces a Loaysa a la luz de una vela que le pasean por el

ángulo de Avendaño, realzando su repercusión en el ánimo suspenso del joven, con la indicación de los únicos detalles que él alcanza a percibir en su arrobamiento.

Se suceden rápidamente la aparición, el breve diálogo con un mínimo de palabras que ya muestran su discreción y recogimiento, la salida de la escena. Cervantes repite en esta ocasión la manoseada metáfora del sol que se pone y deja al enamorado en lóbrega noche. Aquí el tópico pierde su trivialidad por la simple aparición de Costanza entre luces y sombras de la realidad primera, que se doblan con el espejo del mundo metafórico y con la impresión sobrecogedora que deja en el enamorado.

La vemos por segunda vez ante los dos jóvenes después de la noche que pasaron en oír la serenata que se le dedicaba y en discutir sus planes futuros. Ambos captan ahora la gracia de su figura y su vestido, Carriazo por estar poco absorbido por la pasión puede ejercer su curiosidad; Avendaño, pasada la primera timidez y el embobamiento, puede recoger con avidez todos los detalles. Este retrato de la protagonista, aunque se base en el canon de belleza convencional ya establecido (cuello largo y blanco, cabellos claros), es curiosamente original en su desarrollo.¹³ Cervantes no describe todas las partes de la cara y el cuerpo, ni tampoco lo hace en el orden tradicional: selecciona únicamente dos rasgos, el cuello y la cabellera. Empieza por una descripción primero general y luego minuciosa del vestido, con el contraste de los colores verde, blanco, negro y colorado. Es el vestido el que nos lleva, ascendien-

cuerpo (II, 206 y 228), y Leocadia hace su entrada en el momento culminante alumbrada por dos candeleros de plata en *La fuerza de la sangre* (II, 141).

¹³ Para la tradición de los retratos véanse E. Faral, *Les arts poétiques du XVIIe et du XVIIIe siècle*, París, 1924, especialmente pp. 79-81 y M. R. Lida de Malkiel, "Notas sobre el *Libro de buen amor*", *RFH*, II (1940), 122-123. J. Casaldueiro, pp. 28-29, observa acertadamente que en Cervantes los trajes caracterizan a los personajes. Es indudable, además, que siente un placer de escritor al detenerse en la pintura de ellos, muy visible en la morosidad con que presenta los de Isabel y Recaredo en *La española inglesa*, II, 13 y 30, o el de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, II, 141, y que les hace cumplir una función en la economía de la obra, como sucede en la primera de estas novelas donde contribuyen a subrayar la exaltación de los protagonistas en los momentos culminantes de su carrera: él como soldado valiente, galán y bizarro después de su triunfo guerrero, ella como mujer hermosa ante la corte de Inglaterra o en ocasión de su renunciamento a las pompas mundanas.

do por el detalle del corpiño, la camisa, el cabezón labrado y la gargantilla de estrellas de azabache —por ese mismo contraste de colores negro y blanco— al hermoso cuello "coluna de alabastro" (287). Otros aspectos del vestido apuntan a su personalidad (cordón de San Francisco: religiosidad, manojos de llaves: tareas de cuidar la plata, calzas apenas entrevistadas: recato).¹⁴ Termina el retrato con varios renglones dedicados a la descripción morosa del cabello, largo, limpio, cuidadosamente peinado y trenzado, sin otro adorno que las cintas blancas de hiladillo que lo entretrejen y el delicado detalle de las calabacillas de vidrio pendientes de las orejas que cierran el óvalo del rostro. Pulcritud y primor, notas que unen la sencillez y la delicadeza del adorno rústico de labradora con la hermosura natural reflejada en los largos cabellos y en el cuello de nieve.¹⁵

La visión estática de Costanza, retratada en el momento de salir de la sala de su amo, se completa con su fugaz visión dinámica: el gesto de persignarse ante la imagen (devoción y sosiego), el alzar los ojos, el darse cuenta de que los jóvenes la admiran y el movimiento inmediato de retirada (recato). Toda esta escena muda muestra cómo la ven los otros sin que ella los vea, hasta el momento final en que se retira sin dejar traslucir sus sentimientos, en actitud recogida y serena.

En el tercer encuentro Avendaño se anima a hablarle¹⁶ y a entregarle el papel en que le manifiesta su amor después de veinticuatro días de hallarse en el mesón. Ante su declaración mantiene la serenidad y la firmeza en el rechazo sin otras muestras de disposición favorable que el no denunciar su atrevimiento a los amos.

¹⁴ "No traia chinelas, sino çapatos de dos suelas colorados, con vnas calças, que no se le parecian sino quanto por vn perfil mostrauan tambien ser coloradas" (287). Sobre el concepto de modestia femenina, que imponía no descubrir el pie, véanse A. Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, 1957, p. 39, y J. Deleito Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, 1946, p. 160.

¹⁵ El mismo adorno rústico de labradora (las calabacillas) se trasfigura al contacto de la belleza natural de la heroína (perlas): "Pendiente de las orejas dos calabazillas de vidrio, que parecian perlas" (288).

¹⁶ Avendaño emplea para entregarle su declaración amorosa a Costanza, el mismo pretexto de la oración que sana el dolor de muelas que usó Celestina para calmar la indignación de Melibea (ed. de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, 1958, aucto IV, p. 95).

Otro breve rechazo, conocido indirectamente a través de la relación de Tomás a su amigo, refuerza su firmeza y repite el único indicio levemente favorable ("contentate que no te acuso a la Inquisición" 327). Sólo da señales negativas de su estado de ánimo ("sin mostrar ira en los ojos, ni otro desabrimiento que pudiera dar indicio de riguridad alguna") esta silenciosa e impasible doncella¹⁷ que conocemos por lo que los otros nos han contado de ella.

Las dos últimas apariciones repiten su presentación muda ante el Corregidor y ante el padre en el momento del reconocimiento, la primera con el mismo contraste de luz y sombras que parece ser predilecto de Cervantes para colocar en su centro la belleza radiante de la protagonista: "...el corregidor se leuanto, y tomando el candelero, que Costança traia, llegandole la luz al rostro, la anduuo mirando toda de arriba a baxo; y como Costança estaua con sobresalto, auia se encendido la color del rostro, y estaua tan hermosa y tan honesta..." (329-330).

Alrededor de la intriga central, la novela desarrolla intrigas secundarias que corren paralelas o se entrecruzan. Con un desdoblamiento típico de su arte,¹⁸ Cervantes coloca junto al héroe de una novela sentimental, joven noble, apuesto y virtuoso, enamorado de la honestidad y belleza de la heroína, a su amigo Carriazo, enamorado de las Almadrabas, y junto a Costanza pone el infra-mundo de la Argüello y la Gallega.

Este desdoblamiento recuerda en aspectos elementales al *Quijote*, pero en muchos otros se aparta de él. Por ejemplo: Avendaño no come y no duerme (282 y 287) perdido el apetito y desvelado por sus pensamientos amorosos, mientras Carriazo se mantiene con

¹⁷ Sólo en el momento en que debe separarse de la posadera, su madre adoptiva, Cervantes le hace manifestar un sentimiento personal, caso poco común en la literatura de la época (350).

¹⁸ Los desdoblamientos en Cervantes se producen con dos amigos (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*), con una pareja de amo y criado (el *Quijote*, sin citar los múltiples casos que figuran en el teatro, donde la situación era tradicional), con encuentros ocasionales (*Las dos doncellas*). A Castro en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, p. 209, alude al reflejo de esta capacidad de desdoblamiento en los prólogos del *Quijote* (habría que agregar del *Persiles*) bajo la forma de un diálogo. Para el tema en las *Novelas ejemplares* véase Casaldueño, pp. 27-28 y 155, y P. Laín Entralgo, en *Mis páginas preferidas*, Madrid, 1958, pp. 65-66, con una breve alusión al papel de Cipión y Berganza en el *Coloquio*.

los pies en el mundo y, estando sin preocupaciones sentimentales, come y duerme a su antojo. Al amor ideal se oponen las metas más terrenas del goce de la vida libre y apicarada (Costanza: Dulcinea, Almadrabas: Insula),¹⁹ pero aquí se acabarían las correspondencias, pues resulta muy diversa su función en la economía de la obra. Don Quijote y Sancho son ambos personajes cómicos, el fracaso acompaña a los dos y aún le tocan la mayor parte de los palos y de las burlas al primero. En *La ilustre fregona*, Avendaño es el héroe pintado con nobleza y seriedad, mientras Carriazo despierta la risa, da y recibe golpes, sirve de hazmerreír a los chicuelos.

Entre las figuras de Carriazo y las criadas que son las que pueblan el ámbito opuesto al idílico donde se mueven Avendaño y Costanza, hay sin embargo diferencias de tratamiento, pues el paralelismo de los planos no es esquemático ni siempre de signo totalmente contrario.

Así, Carriazo no representa el mundo picaresco en su grosería, suciedad, miseria y avaricia. Carriazo, ya lo dice Cervantes, es "vn picaro virtuoso, limpio, bien criado, y mas que medianamente discreto" (268), "vn principe en sus cosas", "generoso y bien partido con sus camaradas" (ibid.), con lo cual se aparta del tipo en los rasgos fundamentales y conserva sólo la falta de sujeción y la vida aventurera. Además, sus actitudes caballerescas corresponden siempre a su nacimiento, pues con él como con Costanza, su autor se inclina al pensar común de la época,²⁰ que dividía a

¹⁹ Es indudable que los ideales de don Quijote y de Sancho son mucho más complejos, y que es mucho más rica la gama de sus relaciones (en forma de oposición y a veces de paralelo, de trueque o de penetración). En *La ilustre fregona* véanse los pasajes ya serios, ya humorísticos, 283-84, 288, 302, en que se enfrentan los dos amigos.

²⁰ Abundan los textos en *La ilustre fregona* ("Lope como bien nacido, y como liberal y compasivo", 325, "porque luego acuden a borrar este pensamiento su belleza, su donayre, su sossiego, su honestidad y recogimiento, y me dan a entender que debaxo de aquella rustica corteza deue de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande", 301) y en otras novelas ejemplares (II, 17, 115, 129, 135; III, 90; I, 31-32), que coinciden con el pensar común de sus contemporáneos, que unían nacimiento ilustre y condiciones excepcionales. Esto no importa para que en los aspectos más característicos se aparte y muestre gran originalidad en su concepto de la honra como lo ha destacado A. Castro en "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *RFE*, III (1916), 357 y ss., y *El pensamiento de Cervantes*, pp. 361 y ss. (Véase tam-

los hombres en estados determinados por el origen ("en mil señales descubria ser bien nacido", 268).

En cambio, las criadas corresponden al tipo literario tradicional de fealdad monstruosa y de costumbres libres que las emparenta con la Maritornes del *Quijote*.

A Carriazo con sus aventuras de aguadores, a las mozas del mesón con sus planes de persecución amorosa, les tocan las peripecias cómicas de la obra; también a algún personaje episódico como el poeta recibido con un ladrillazo, los posaderos con sus sabrosos diálogos o el ayo con su bobería y su tonta afectación de autoridad.

Toda la novela tiene desde el comienzo un tono de vivacidad, de humor franco y risueño, de ligereza que no se permite nunca el sostener la nota de lo sublime sin el comentario paródico o el efecto de contraste. Pero que tampoco acentúa el mundo inferior con amarga censura, sino que lo presenta con alegría burlona o con comicidad caricaturesca, y muchas veces con atenuación de sus rasgos negativos.

Esto se ve claramente en el episodio que inicia la novela: el del joven que deja la casa de los padres para lanzarse a la vida picaresca. No destaca el abandono de los deberes inherentes a su nacimiento, ni los males que esa vida acarrea, y puede decirse que falta toda expresión de censura moral.²¹ Atenúa los aspectos ruines con la presentación de un pícaro virtuoso, limpio, etc., como ya recordamos, y, además, despliega lo pintoresco y abigarrado de las Almadras, el incentivo de la libertad y la aventura que atraía en ellas a los jóvenes. El famoso párrafo: "¡O picaros de cocina..." (269) se caracteriza por su ímpetu vital reflejado en el desbordamiento expresivo. El autor goza con el espectáculo de placeres, invenciones, lances, correrías, y al mismo tiempo goza con su propia capacidad estética para desplegar ese mundo ante los ojos asombrados del lector, traduciéndolo con igual variedad,

bién el comentario de A. Alonso, *NRFH*, II (1948), 103-104, al artículo de Bataillon "Matrimonios cervantinos", aparecido en la revista *Realidad*, Buenos Aires, II, 5 (octubre de 1947).

²¹ Sólo una vez el autor manifiesta su valoración ética y en forma bien pasajera: Avendaño "determino de yrse con el a gozar vn verano de aquella felicissima vida que le auia descrito, de lo cual quedo sobre modo contento Carriazo, por parecerle que auia ganado vn testigo de abono, que calificasse su *baxa determinación*", 272 (el subrayado es nuestro).

riqueza y brío. De lo vital a lo estético y de lo estético a lo vital, un mismo impulso lo arrastra a describir con humor indulgente la vida apicarada que bulle.

Tampoco queda aislado el ámbito ideal. Junto al amor sublime de Tomás, Cervantes pone el comentario burlón de su amigo: "Pues, ¿que piensas hazer con el imposible que se te ofreze en la conquista desta Porcia, desta Minerua y desta nueva Penelope, que en figura de donzella y de fregona te enamora, te acobarda y te desuanece?" (300). Contraste de las figuras ilustres de la antigüedad (Porcia, Penélope) con la baja posición de la amada (fregona). Procedimiento característico de Cervantes y muy complejo cuando se analiza. No sólo tiene una función dentro de la economía del relato, que consiste en dar pie a la réplica de Avendaño sobre la calidad suprema de su amor (amor vulgar frente a amor limpio) y sobre la calidad suprema del objeto amado que sugiere otro origen ("debaxo de aquella rustica corteza deue de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor", 301). Además, como tantas veces en el *Persiles* y en otras novelas ejemplares, pone en boca de un personaje los posibles reparos de inverosimilitud que cabría hacer a la historia, casi nunca desarrollada en Cervantes sin la nota crítica al margen.

Carriazo llega al comentario paródico a continuación de esta afirmación de fe de Avendaño: "¡O amor platonico! ¡O fregona illustre! ¡O felicissimos tiempos los nuestros..." (301-302) en que el amplio *cursum*, la multiplicación de los vocativos y el tono elevado²² se despeñan en el estilo pedestre, mientras se despeñan las invocaciones sublimes en la irrisoria invocación a los atunes como objeto amado ("¡O pobres atunes mios, que os passays este año sin ser visitados deste tan enamorado y aficionado vuestro!, pero el que viene, yo hare la enmienda de manera...", 302).

Debemos precavernos contra la tentación de ver la novela partida en dos mundos: ideal (Avendaño y Costanza) -real (Carriazo, criadas, mozos de mulas, etc.), inverosímil-verosímil, noble-bajo. Basta considerar las peripecias que están encomendadas a Carriazo para comprender la complejidad de las situaciones. También el ámbito picaresco puede ser idealizado, también encontramos entre mozos de mulas y aguadores frases burlonas y paródicas que doblan los acontecimientos con el reparo que los vuelve

²² Véase Hatzfeld, pp. 378-379.

a la realidad, entendida como experiencia cotidiana o sentido común, cada vez que se apartan de ella. Puede ocurrir que Carriazo se burle de sí mismo, es decir, que se envuelva en el comentario humorístico que dirige a su compañero (“¡O pobres atunes míos...””) o en el que hace de su misma situación de perseguido por el amor de la Argüello (312) con tono que recuerda los parlamentos de don Quijote. También se burla de él el propio autor al describir su amor a las Almadrabas como la pasión por una doncella hermosa (270) y su liberalidad con el perdedor del asno como la generosidad de Tamerlán (“...cuya estraña liberalidad pasmo a todos, y si fueran los tiempos y las ocasiones del Tamorlan, le alçaran por rey de los aguadores”, 325). Este último pasaje, especialmente, insinúa la probable crítica a una situación (aguador-Tamerlán) que si el lector se atuviese a la experiencia cotidiana resultaría tan inverosímil como la de Costanza (fregona-Porcía).

El juego de oposiciones bien marcadas aparece en las persecuciones amorosas de las criadas, donde los amores verdaderamente fregoniles contrastan por su lascivia, su suciedad y su fealdad con la hermosura y la pureza de la órbita en que se mueven Avendaño y Costanza. El tratamiento de estas dos perfectas antiheroínas es caricaturesco, especialmente abultado en los rasgos de la Argüello por ser la enamorada que le-corresponde a Carriazo.²³

Las mozas del mesón se destacan en la novela por varios aspectos de interés. Uno de ellos consiste en el modo de introducirlos en la historia, primero con la mención de una sola línea (288) a las voces de llamada de Costanza, que las incorpora al trajín y a la vida total de la posada (huéspedes, posadero, mozos de mulas, criados) y enseguida con la intervención en el jugoso diálogo entre los jóvenes amigos y el posadero. La conversación define entonces a los personajes secundarios con gran relieve y, como suele ocurrir en nuestro autor, —para decirlo en forma hispana— los muestra “metiendo la cuchara” en donde no los llaman.

Otro aspecto característico del arte cervantino reside en los planes que ambas organizan para el futuro, pues no son las únicas que

²³ Para la tradición medieval del retrato femenino de fealdad véanse M. R. Lida de Malkiel, 123-124, y para las fregonas, especialmente las gallegas, y otras mujeres caricaturescas en Quevedo, Amedée Mas, pp. 15 y ss. Compárese con el tipo literario de la prostituta vieja en la comedia latina y en sus sucesoras españolas que figuran en las imitaciones de *La Celestina* (por ejemplo: Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina*, VI y XI cena).

se forjan castillos en el aire.²⁴ Así, mientras la Argüello y la Gallega se regocijan por adelantado de sus amores con Avendaño y Carriazo, éste corre hacia el río montado en su asno y soñando con las Almadrabas. Las fregonas conversan entre sí (292-293) en un estilo que nos trae a la memoria pasajes del *Quijote*: imponen condiciones, dicen discursos y ya ven presentes los acontecimientos venideros, como don Quijote adelanta, antes de vencer a los gigantes, los mensajes que les encargará para Dulcinea, como Sancho y Teresa Panza discuten el casamiento de su hija antes de tener la gobernación. Carriazo tropieza literalmente con la realidad de otro asno aguador y da en la cárcel, en lugar de gozar de la libertad de las Almadrabas; las criadas se dan literalmente de narices con la puerta cerrada de los dos jóvenes, en un episodio posterior.

Los contrastes de escenas se entrecruzan en *La ilustre fregona*. En el diálogo de los dos amigos, el amor excepcional de Tomás recibe el contrapunto de las frases burlonas de Lope, pero el mismo Lope acepta que sus palabras no llevan hiel y reconoce la perfección de ese amor oponiéndole la monstruosidad y lascivia de la Argüello que lo acosa (302-303). Dentro de una misma escena contrasta la libertad del baile entre "mulantes y fregatrices" con el recato de Costanza que duerme, y, entre episodio y episodio, el romance que entona Lope para el baile de la chacona con la subida poesía que moviliza "cielos empíreos" y "esferas" para exaltar a Costanza y que termina a su vez con el anticlimax de los ladrillos que arrojan al autor. Después que el poeta ha presentado la excelsa figura de la heroína en el estilo más elevado, asistimos a los asaltos sensuales de las mozas, que llevan en sí nuevos contrastes internos con los choques burlescos entre lo que se dice y cómo se

²⁴ A. Castro, *Hacia Cervantes*, pp. 260-261, y R. L. Predmore, pp. 119-128, destacan la capacidad de forjarse ilusiones y vivir luego impulsados por ellas en los personajes cervantinos. Lo más curioso es su capacidad para anular el tiempo que debe transcurrir hasta alcanzar la meta y representársela ya como alcanzada. Sancho mismo analiza críticamente ese modo de proceder: "y el diablo me pone ante los ojos aqui, alli, aca no, sino aculla, vn talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abraço con el, y lo lleuo a mi casa, y echo censos, y fundo rentas, y viuo como vn principe, y el rato que en esto pienso se me hazen faciles y lleuaderos quantos trabajos padezco con este mentecato de mi amo, de quien se que tiene mas de loco que de cauallero", parte II, cap. 13 (III, 167). Para un caso típico, entre otros, en el *Persiles*, véase el del viejo rey Policarpo (I, 205) y en las *Novelas ejemplares*, el de Isabela (II, 58).

dice (“morimos de frío”-“mitad de los caniculares”, “archiduquesas” y “doncellas de Dinamarca”-“brujas” y “grandísimas bellacas”).

En esta escena se desbarata lo que las mozas habían imaginado antes casi tocándolo con las manos, y se vuelven “tristes y malaumenturadas a sus lechos”. Pero Cervantes tiene el don de mirar con visión comprensiva hasta los personajes más viles, tan lejos de la corrosiva visión de Quevedo. La monstruosa Maritornes tiene, al despedirse de Sancho, un gesto que alude a la samaritana bíblica; las pobres mozas del partido al entrar en la órbita ennoblecedora de don Quijote parecen ascender de su mísera condición, aunque sea entre burlas y veras. La “salvación” de estos seres inferiores se realiza en nuestra novela por un debilísimo indicio, el cambio de la posición de un adjetivo. Primero ha dicho que se volvieron “tristes y malaumenturadas a sus lechos” y luego repite con ligera variación “a su triste cama” (312). Adjetivo significativo de emociones humanas aplicado a una cosa, con referencia al momento sentimental de su dueño que se proyecta sobre el objeto en una nota de gran modernidad. Cervantes no idealiza a las criadas según hemos visto; al contrario, les da rasgos abultados de caricatura, pero con el cambio de lugar del adjetivo resume su pobre soledad en una suprema manifestación de su capacidad de com-pasión en el sentido etimológico del término.

Cervantes estuvo siempre preocupado por resolver dos problemas estéticos fundamentales y nos ha dejado muchos pasajes que lo testimonian. Uno consistía en armonizar la unidad y la variedad en la fábula:²⁵ es decir, lograr una narración equilibrada y unitaria, y al mismo tiempo enriquecida con matices diversos que atrajesen al lector. Es el problema que lo llevó a incluir las novelas interca-

²⁵ Los conceptos de unidad y variedad son de ascendencia aristotélica y fueron muy debatidos en las poéticas renacentistas. En el cap. 47 de la parte I, el canónigo trata el tema de la proporción en términos más convencionales repitiendo primero las fórmulas corrientes en los tratadistas (II, 342-343), pero al final explayándose más largamente en las posibilidades de variedad (343-345). En el *Persiles*, que por ser novela bizantina peca por la extensión de lo episódico, recalca por boca de los personajes la crítica a las digresiones extensas o impertinentes “porque los episodios que para ornato de la historia se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras”, I, 264. (Tb. I, 238, 276, 279, 317 y el texto en que el traductor critica y suprime pasajes del autor por prolifjos, I, 155).

ladas en la primera parte del *Quijote* y luego a teorizar sobre el acierto o desacierto de su inclusión y a rechazarlas en la segunda. La importancia que le concedía se refleja especialmente en el capítulo 44 de la segunda parte por el cuidado con que desarrolla los argumentos y la forma original en que los introduce, atribuyéndolos a una queja de Cide Hamete suprimida por el traductor, con su característico juego de planos entre autor y narrador fingido.

La segunda dificultad se le presentaba al querer conciliar su preocupación por la verosimilitud, la capacidad de captación de la realidad, el sentido crítico de los convencionalismos que la deforman, con su concepto del arte como maravilla que debe de admirar y suspender el ánimo del oyente.²⁶ En el capítulo 47 de la primera parte, tan importante para el conocimiento de la teoría literaria de Cervantes, el canónigo trata el tema de la verosimilitud y al mismo tiempo hace el elogio del género caballeresco por ser una forma abierta ("escritura desatada") que permite al escritor

²⁶ La exigencia de verosimilitud y los distinguos entre verdad poética y verdad histórica son aristotélicos y también fueron retomados en el Renacimiento. Para poesía e historia cf. *Quijote*, cap. 3, parte II (III, 64). La atención a la verosimilitud suele presentar en Cervantes el aspecto de objeciones que podrían hacerse y que él se apresura a adelantar por boca de sus personajes o del supuesto traductor. Cf. opinión del cura sobre *El curioso impertinente*, cap. 35, parte I (II, 161-162) y la nota de apócrifo con respecto al cap. 5 de la parte II por el estilo en que habla Sancho. Tb. *Persiles*, I, 251, 275, 276, 186-188, 312. Muchas veces observa que el modo de contar facilita el que el lector acepte las aventuras extraordinarias, como en el caso del capitán cautivo en el cap. 42, parte I (II, 64) o de Periandro en el *Persiles*. La misma alabanza de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*: "Yo he abierto en mis *Novelas vn camino*, / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad vn desatino. / Yo soy aquel que en la inuencion excede / a muchos..." (55), puede ser interpretada así. Cf. tb. *Coloquio* (III, 249). Son innumerables los textos sobre acontecimientos que maravillan, suspenden, admiran, pasman, espantan, parecen extraños o nunca imaginados, etc. Para el *Quijote* véanse los citados por Predmore, pp. 114-117, aunque está interesado en ver el asombro más como una actitud de los personajes que revelan así una visión del mundo del autor, que como un problema estético del autor manifestado directa o indirectamente. Para las *Novelas ejemplares* cf., entre otros, I, 130, 200; II, 260, 141, 85, 86, 265; III, 55, 68, 77, 78, 79, 80, 129, 132, 148, 149, 167, 207, 221. En *La española inglesa* se comenta: "Todo esto fue añadir admiracion a admiracion, y espanto a espanto..." (II, 70), y en el *Quijote*, el relato del cautivo: "yguala a la nouedad y estrañeza del mesmo caso. Todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que marauillan y suspenden a quien los oye" (II, 64). Para la

el despliegue de su fuerza de invención y de su poder expresivo. Sutil y cervantinamente mezcla en el elogio las burlas y las veras sin que pueda dilucidarse dónde empiezan unas y acaban otras, pero en un momento parecería que formula su ideal estético en el equilibrio de estas frases: "...siendo esto hecho con apazibilidad de estilo y con ingeniosa inuencion, que tire lo mas que fuere posible a la verdad, sin duda compondra vna tela de varios y hermosos lazos texida..." (II, 344); "Hanse de casar las fabulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escriuiendose de suerte, que, facilitando los impossibles, allanando las grandezas, suspendiendo los animos, admiren, suspendan, alborocen y entregan, de modo que anden a vn mismo passo la admiracion y la alegria juntas..." (II, 342).

Al final de este análisis nos cabe afirmar que en *La ilustre fre-gona* Cervantes llegó al raro equilibrio de lo uno y lo vario, lo asombroso y lo verosímil que constituía su ideal estético largamente meditado.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Instituto de Filología Hispánica

estética de Cervantes y sus conexiones con los tratadistas de la época, cf. A. Castro, *El pensamiento...*, cap. I, pp. 18 y ss., y W. C. Atkinson, "Cervantes, El Pinciano and the *Novelas ejemplares*", *HR*, XVI (1948), 189-208 y el mismo Pinciano, *Filosofía antigua poética*, epístola V, partes 4 y 5. Tal vez no sea ocioso recordar que en los libros de caballerías y en la novelística italiana aparecen insistentemente las referencias a lo extraordinario del suceso (ya en el título del capítulo, ya en la narración o en boca de un personaje). El presente trabajo fue escrito antes de la publicación de E. C. Riley, *Cervante's Theory of the Novel*, Oxford, 1962: consúltense los importantes capítulos que dedica a estos temas.

PROBLEMA METODOLÓGICO EN UN TEXTO LÍRICO DE MIGUEL DE UNAMUNO

La obra de Unamuno, su personalidad entera, funciona en una situación marginal frente a la cultura que le toca vivir, situación marginal que explicaría y daría coherencia sistemática a las paradojas y contradicciones a que habitualmente se alude cuando se intenta interpretar su obra, aun a aquellas arbitrarias o no justificadas.

Unamuno mismo se sitúa, voluntaria y explícitamente, fuera de las habituales formas de expresión. Sostiene que la *Crítica de la razón pura* es una novela, y el *Quijote*, manifestación de la filosofía española.¹ Escribe a veces novelas en lugar de novelas, y un misterio en lugar de las consabidas comedias, dramas o "piezas".

¹ La verdad de esta afirmación —que para una filosofía escolar importaría una pintoresca, o encandalosa, ocurrencia de literato— se abre camino a medida que el siglo XX avanza, y se convierte en un supuesto sólo resistido desde sectores limitadamente racionalistas o neopositivistas. Pocas referencias bastan para insinuar la situación. "La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido *contar un cuento* puede significar el mundo con tanta 'profundidad' como un tratado de filosofía" (M. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México, 1957, p. XIX, "Nous ne savons ce qu'est la métaphysique ni ce qu'est la poésie, mais le fond de la poésie sera toujours métaphysique, et il est fort possible que le fond de la métaphysique soit également toujours poésie" (Jean Wahl, *Existence humaine et transcendance*, Paris, 1944, p. 97). Aunque Gabriel Marcel rechaza la posición de Jean Wahl, y distingue enérgicamente las dos formas del espíritu, reconoce que los problemas, o "misterios", se le aparecen primeramente en el plano dramático y luego en el filosófico. Y además: "Je suis au reste tenté de penser que c'est à partir des œuvres d'art que la vie doit être interprété" (Prefacio a *De l'existence humaine a l'être*, de Roger Troisfontaines, Louvain-Paris, 1955, p. 10). Es de todos conocida la actitud de Heidegger, que se inclina reverente ante Hölderlin y Rilke, y sostiene que una tragedia se acerca más a la esencia de la ética que un tratado sistemático: "El decir

Se excluye de la lírica tal como aparece en su tiempo,² y exalta el valor lírico del pensamiento, contra el dogma impuesto por la conocida "boutade" de Mallarmé.³

Esta marginalidad frente a las formas se reitera, consecuentemente, en el plano de los contenidos. Unamuno quiere un Dios ateo. Ayuda al advenimiento de la república, para vacilar en el momento decisivo.⁴ Se afirma enérgicamente frente al otro, a los

del poeta es fundación no tan sólo en el sentido de fundación libérrima, sino a la vez en el de firme fundamentación de nuestra Realidad-verdad sobre su fundamento" (*Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. española de Juan David García Bacca, México, 1944, pp. 34-35).

² "Los supuestos revolucionarios estéticos y literarios no están mal, en lo programático, mientras hacen programas. Pero al ir a realizarlos no cumplen sus propios propósitos y promesas. Sin que empieza para que se adjudiquen los precursores que se les antoje. En esas procedencias, además, casi siempre exclusivamente cerebrales, suele haber mucha más retórica que poética" (Gerardo Diego, *Poesía española*, Madrid, 1934, p. 56).

³ "Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo, además, le sirve, como el biello de aventar la era, para apurar su *pensamiento*, separando a la brisa del cielo soleado, el grano de la paja" (*op. cit.*, p. 56).

⁴ No podemos aquí, es claro, desarrollar este problema, pero quizá el recuerdo de algunos textos de Unamuno puedan concederle por lo menos un mínimo de contenido concreto, en uno de los planos en que se manifiesta. Elegimos este atajo, porque estos textos servirán luego para intentar una cierta ubicación histórica del poema que aquí estudiamos. Las actitudes políticas de Unamuno aparecen como desconcertantes si no se atiende a su posición última, en la que encara las relaciones que se establecen entre el yo y el tú, y el yo y el nosotros. Aunque este problema puede rastrearse a través de toda su obra, ha sido tratado sistemáticamente en el capítulo XI *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*: "La apocatástasis es más que un ensueño místico, es una norma de acción, es un faro de altas hazañas" (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 221); "Porque cuanto más soy de mí mismo, y cuanto soy más yo mismo, más soy de los demás; de la plenitud de mí mismo *me vierto a mis hermanos, y al verterme a ellos, ellos entran en mí*" (p. 225); "Y el fin de la perfección es que seamos *todos una sola cosa* (Juan, XVII, 21), *todos un cuerpo* en Cristo (Rom., XII, 5), y que al cabo, *sujetas todas las cosas* al Hijo, el Hijo mismo *se sujete a su vez a quien le sujetó todo* para que Dios *sea todo en todos*. Y esto es hacer que el Universo sea conciencia; hacer de la naturaleza *sociedad, y sociedad humana*" (p. 225). No parece aventurado sospechar que una tal concepción de la relación entre los hombres, y de la sociedad humana, se manifieste contradictoria, paradógica y aun arbitrariamente, cuando quiera insertarse en la política concreta. Sobre todo si se trata de la política española del siglo xx.

otros y aun frente a Dios, y duda de su identidad y de su consistencia como "yo".⁵

El mundo que le rodea contesta consecuentemente. Se ha negado que la lírica de Unamuno sea en verdad lírica; su novela, novela; su dramática, dramática; su filosofía, filosofía; su religión, religión; su política, política; su persona, persona.⁶

Autoexclusión explícita y consecuente negación del contorno apuntan a una realidad insoslayable. La obra de Unamuno, y su persona, obligan a cuestionar qué sea esto que llamamos poesía lírica, o dramática, o novela, o filosofía, o religión, o política, o persona. Una crítica que no se plantee con rigor estos problemas al enfrentar a Unamuno, manotea espermáticamente en el vacío. Incorporado a formas que desborda, queda mutilado, y su importancia oscurecida, pues a esta altura del siglo XX, una perspectiva como la que adoptamos parece más que suficiente para asegurar a quien propone estos problemas, un papel de anticipador genial.

Esta vocación de Unamuno por situarse fuera de las formas y de los contenidos culturales no puede de ninguna manera estar sospechada de frivolidad. Subyace en ella su pasión por ser, digámoslo pleonásticamente, con sus palabras, desde el fondo de su ser, con autenticidad, y dimensión absoluta; serlo todo, con plenitud, y siempre. La cultura se le presenta entonces como la única posibilidad de realización personal, pero al mismo tiempo como una asechancia de alienación.

Se trata, es claro, de la situación de que parte, en mayor o menor medida, todo hombre con espíritu creador. Pero con esta di-

⁵ "Los hombres encendidos en ardiente caridad hacia sus prójimos, es porque llegaron al fondo de *su propia miseria*, de *su propia apariencibilidad*, de *su nadería...*" (*Del sentimiento trágico...*, p. 115). "Según te adentras en ti mismo y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia *inanidad*, que no eres todo lo que no eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres, en fin, más que *nonada*" (*op. cit.*, p. 114).

⁶ José Luis Aranguren ha iluminado con rigor la vinculación de Unamuno con su "persona", pues la contempla objetivamente, desde fuera, interpretándola con categorías técnicas, por lo tanto no unamunianas, pero al mismo tiempo no la desvirtúa. Se libra también así de otra de las asechancias que el estudio de Unamuno tiende a sus críticos: quedar encerrados dentro de su estilo, remedándolo, en una confusa paráfrasis inoperante. ("Personalidad y religiosidad en Unamuno", *LT*, IX, 35-36 [julio-diciembre 1961], 239-249).

ferencia: Unamuno se demora tozudamente en el punto de partida, demora que aparece legitimada por la crisis en que nos debatimos.⁷

El análisis de "Hermosura", uno de sus primeros poemas, permitirá quizá iluminar, desde una perspectiva limitada pero concreta, el problema que acabamos de insinuar. Lo transcribimos primero totalmente para que el lector lo tenga presente.

⁷ Algunas constancias claves, sólo referidas a los planos en que hemos sugerido la marginalidad de Unamuno, pueden permitirnos desbaratar todo tratamiento superficial de su obra y de su persona. I. M. Bochenski (recurrirnos al testimonio de un libro de cuya penetración y objetividad no se duda) señala "seis actitudes decisivas" en la filosofía de "nuestro tiempo" (1900-1950): "empirismo, idealismo, filosofía de la vida, fenomenología, filosofía de la existencia y metafísica". (*La filosofía actual*, trad. española de Eugenio Imaz, México, 1962, p. 52). Pero el problema es todavía más grave. "No es posible pasar por alto las profundas discrepancias que separan a los filósofos que caen bajo la misma rúbrica" (p. 52). Estas diferentes "actitudes filosóficas" intentan "una nueva concepción de la realidad", y su trabajo establece un abismo, pues se aleja de la filosofía del siglo XIX y se parece "bastante más al pensamiento de épocas pasadas" (p. 55). Se advierte, además, "cómo dentro de la misma escuela filosófica se produce a menudo una escisión debida a la aplicación de métodos nuevos" (p. 53). El intento de crear "una nueva concepción de la realidad", que no sólo llega a resultados tan contradictorios, sino también que avanza por caminos muy diversos, se encuentra, por fin, todavía (1951), "en plena realización" (p. 54). Unamuno muere en 1936. Pero lo que aquí es verdaderamente decisivo es que estas "actitudes filosóficas" suelen enfrentarse con otras "supuestas actitudes filosóficas" a las que niegan el carácter de tales. Según la fórmula utilizada por Ernest Gellner: "La buena labor susceptible de ser realizada en el futuro por los filósofos se presta a diversas interpretaciones. Puede tratarse de la *eutanasia* de la filosofía, o de su *autopsia*, o de su *pro-filaxis*..." (*Palabras y cosas*, trad. española de Mónica Acheroff, Madrid, 1962, p. 19). O, para seguir el pensamiento de uno de los primeros filósofos de nuestro tiempo: "Presumiblemente impera [Hoy, en la filosofía] un temple fundamental de ánimo. Pero todavía nos está oculto. Ello sería un signo de que nuestro pensar actual todavía no ha encontrado su camino unívoco. Lo que encontramos es sólo esto: diversos temples del pensar. Se oponen duda y desesperación por un lado, por otra ciega obsesión de principios no examinados" (Heidegger, *Qué es eso de filosofía*, trad. española de Adolfo P. Carpio, Buenos Aires, 1960, p. 57). Aunque desde una perspectiva muy diferente, tal vez dos textos de Susanne Langer (*Nueva clave de la filosofía*, trad. española de Jaime Rest y Virginia Erhart, Buenos Aires, 1958) puedan completar la situación que intentamos sugerir: "Durante cincuenta años, por lo menos, hemos observado todos los síntomas característicos que señalan el fin de una época: la incorporación del pensamiento a «ismos» cada vez más abigarrados, el clamor de sus respectivos

HERMOSURA

*¡Aguas dormidas,
verdura densa,
piedras de oro,
cielo de plata!*

Del agua surge la verdura densa;
de la verdura,
como espigas gigantes, las torres
que en el cielo burilan
5 en plata su oro.
Son cuatro fajas:
la del río, sobre ella la alameda,
la ciudadana torre
y el cielo en que reposa.
10 Y todo descansando sobre el agua,
flúido cimiento,
agua de siglos,
espejo de hermosura.
La ciudad, en el cielo pintada
15 con luz inmoble;

adherentes que desean ser oídos y juzgados de manera simultánea..." (pp. 23-24). "Y, como es de suponer, por debajo de nuestros encontrados «ismos», por debajo de *nuestras metodologías*, también hay *algo* (nuevo) *en gestación*" (p. 29). Hábilmemente, aunque sólo retóricamente, para imponer a la postre, dogmática y arbitrariamente, una limitada concepción de la literatura, Sartre recurre a esta verdad, objetivamente inobjetable: "Et puisque les critiques me condamnent au nom de la littérature, *sans jamais dire ce qu'ils entendent par la*, la meilleure réponse a leur faire, *c'est d'examiner l'art d'écrire, sans préjugés*" (*Situations*, vol. II, Paris, 1948, p. 58). Pero la respuesta de Sartre no constituye una ontología de la literatura como esta introducción y el título del ensayo ("Qu'est-ce que la littérature?") hacen presumir. Es que la respuesta, si pensamos con rigor en lo que acontece concretamente en la lírica, la dramática o la narrativa del siglo XX, aparece legítimamente como problemática. Xavier Zubiri ha señalado la importancia y la confusión que rodea el concepto de persona. "El tema de la persona reviste carácter inundatorio en el pensamiento actual... Por donde quiera que se mire, se descubre el tema de la persona como uno de los problemas capitales del pensamiento actual". Luego de aludir a los aportes psicobiológicos, psicoanalíticos, psiquiátricos, sociológicos, éticos, filosóficos y teológicos, concluye destacando la necesidad de "fundamentarlos en *una noción clara y precisa* de lo que es la persona". (*R Occ*, 2ª ép., I (Abril 1963), 5-6). Sería pleonástico dar testimonio de la crisis política de nuestro tiempo, y señalar la importancia del actual Concilio Ecuménico.

- inmueble se halla todo,
 el agua inmoble,
 inmóviles los álamos,
 quietas las torres en el cielo quieto.
- 20 Y es todo el mundo;
 detrás no hay nada.
 Con la ciudad enfrente me hallo solo,
 y Dios entero
 respira entre ella y yo toda su gloria.
- 25 A la gloria de Dios se alzan las torres,
 a su gloria los álamos,
 a su gloria los cielos,
 y las aguas descansan a su gloria.
 El tiempo se recoge;
- 30 desarrolla lo eterno sus entrañas;
 se lavan los cuidados y congojas
 en las aguas inmables,
 en los inmables álamos,
 en las torres pintadas en el cielo,
- 35 mar de altos mundos.
 El reposo reposa en la hermosura
 del corazón de Dios, que así nos abre
 tesoros de su gloria.
 Nada desea;
- 40 mi voluntad descansa,
 mi voluntad reclina
 de Dios en el regazo su cabeza,
 y duerme y sueña...
 Sueña en descanso
- 45 toda aquesta visión de alta hermosura.
 ¡Hermosura! ¡Hermosura!
 Descanso de las almas doloridas,
 enfermas de querer sin esperanza.
 ¡Santa hermosura,
- 50 solución del enigma!
 Tú matarás la Esfinge,
 tú reposas en ti sin más cimiento.
 Gloria de Dios, te bastas.
 ¿Qué quieren esas torres?
- 55 Ese cielo, ¿qué quiere?,
 ¿qué la verdura?,
 ¿y qué las aguas?
 Nada, no quieren;
 su voluntad murióse;

60 descansan en el seno
 de la Hermosura eterna;
 son palabras de Dios limpias de todo
 querer humano.
 Son la oración de Dios, que se regala
 65 cantándose a sí mismo,
 y así mata sus penas.

La noche cae; despierto,
 me vuelve la congoja,
 la espléndida visión se ha derretido,
 70 vuelvo a ser hombre.
 Y ahora dime, Señor, dime al oído:
 tanta hermosura,
 ¿matará nuestra muerte?

UNA CONSTANTE EN LA ORGANIZACIÓN DE LA REALIDAD EXTERIOR

La realidad exterior tiene una importancia decisiva en la estructura del mundo configurado por el poema. No sólo por su vigencia constante (a ella son dedicados 42 de los 73 versos de que el poema consta), sino también por su valor expresivo y su significación espiritual.

Por de pronto la realidad exterior aparece ya en el epígrafe, destacadas las características fundamentales con que funciona en todo el poema: violentamente esquematizada (de los elementos posibles que pueden integrar un paisaje real o imaginado, aparecen seleccionados sólo cuatro: las *aguas* —el río—, la *verdura* —los álamos—, las *pedras* —la ciudad—, el *cielo*) y así organizada en cuatro planos:

*¡Aguas dormidas,
 verdura densa,
 pedras de oro,
 cielo de plata!*

Y así a lo largo del poema:

*Del agua surge la verdura densa;
 de la verdura,
 como espigas gigantes, las torres
 que en el cielo burilan
 en plata su oro. (vv. 1-5)*

La *ciudad*, en el *cielo* pintada
 con luz inmoble;
 inmoble se halla todo,
 el *agua* inmoble,
 inmóviles los *álamos*,
 quietas las *torres* en el *cielo* quieto. (vv. 14-19)

A la gloria de Dios se alzan las *torres*,
 a su gloria los *álamos*,
 a su gloria los *cielos*,
 y las *aguas* descansan a su gloria. (vv. 25-28)

Se lavan los cuidados y congojas
 en las *aguas* inmóviles,
 en los inmóviles *álamos*,
 en las *torres* pintadas en el *cielo*. (vv. 31-34)

¿Qué quieren esas *torres*?
 Ese *cielo*, ¿qué quiere?
 ¿Qué la *verdura*?
 ¿Y qué las *aguas*? (vv. 54-57)

El poema no se conforma con presentar reiteradamente la realidad configurada en cuatro planos, sino que se encarga expresamente de señalarlo:

Son *cuatro fajas*:
 la del *rio*, sobre ella la *alameda*,
 la *ciudadana torre*
 y el *cielo* en que reposa. (vv. 6-9)

Parece hasta aquí evidente que al poema le interesa presentar una realidad organizada de determinada manera. Pero no se trata meramente de *una* realidad, sino de *la* realidad. Las sucesivas capas quedan determinadas con connotaciones que alejan toda posible referencia concreta a un paisaje individual. Los versos 20-21 cierran, además, la primera parte del poema con la directa seguridad de una expresa dimensión universal:

Y es *todo* el mundo:
 detrás no hay *nada*.

La reiterada presencia de las cuatro capas en el mundo del poema, reclama así la jerarquía de una enumeración ontológica. Es claro que no sistemática, ni técnica. El *agua* y los *álamos* (la *verdura*) podrían tener su correlato objetivo en el mundo físico, y por lo menos en una de las zonas que integran el mundo de la vida.

Pero las *torres*, las *pedras* y el *cielo* no corresponden objetivamente a nuevas zonas. El poema aparece urgido por otros intereses, y necesita destacar la morada del hombre, y un cielo como el de la cosmología ptolomeica, tan enérgicamente adoptada por la lírica de fray Luis de León, radicalmente separado de la tierra, que pueda constituirse, como la décima esfera, en morada de Dios y alcanzar, al quedar situado en lo "alto", significación espiritual.

De cualquier manera esta poética enumeración ontológica queda inmediatamente integrada:

Con la ciudad enfrente me hallo solo,
y Dios entero
respira entre ella y yo toda su gloria. (vv. 22-24)

El hombre, que según una ontología como la de Nicolai Hartmann resume los estadios anteriores, incorporaría vicariamente la otra zona del mundo de la naturaleza y el de la psiquis y, específicamente, el plano del espíritu, que esencialmente lo consti-

tuye, plano del espíritu que alcanzaría su dimensión absoluta con la presencia de Dios en el cosmos que el poema configura.

Pero estos últimos tres versos, además de completar la enumeración de los planos de la realidad, dividen el poema en dos partes claramente definidas, pues la realidad toda aparece desde este momento sustancialmente transfigurada.

PRIMERA VERSION DE LA REALIDAD

La primera parte del poema queda íntegramente destinada a la caracterización de la realidad exterior, caracterización que agrega tres nuevas notas.

Por de pronto la tajante división de la realidad en capas aparece atenuada. Las "cuatro fajas" continúan claramente delimitadas, pero al mismo tiempo interrelacionadas. El propósito de mantener con pareja vigencia los dos aspectos queda configurado no sólo en el plano de los contenidos sino también en la sistemática alternancia con que se estructuran. A la segura independencia del epígrafe sucede una clara interpenetración causal:

Del agua *surge* la verdura densa;
de la verdura,
como *espigas* gigantes, las torres
que en el cielo *burilan*
en plata su oro. (vv. 1-5)

Si *surge* pudiera admitir alguna ambigüedad acerca del tipo de relación establecida, la imagen de *espigas* y las torres, "que en el cielo burilan", "su oro", única cualidad que las caracteriza exclusivamente, "en plata", única cualidad que caracteriza al cielo, eliminan toda duda.

La insistencia, ahora expresa ("Son cuatro fajas...", vv. 5-9), en la separación, queda inmediatamente corregida. La capa superior se constituye en soporte de la inmediata:

la ciudadana torre
y el cielo en que *reposa*. (vv. 8-9)

La inferior, en soporte de la totalidad:

Y *todo* descansando sobre *el agua*,
flúido *cimiento*,
agua de siglos,
espejo de hermosura.⁸ (vv. 14-19)

Así, al aparecer interrelacionadas, cada una de las capas se constituye en uno de los peldaños de una escala que asciende, por grados, desde la tierra al cielo, y a este ascender al cielo quedan incorporados cada uno de los planos fundamentales que constituye la realidad.⁹

En segundo lugar, las cuatro capas y, por lo tanto, *todo el mundo*, se caracterizan por su inmovilidad:

La *ciudad*, en el cielo pintada
con luz *inmóvil*;
inmóvil se halla *todo*,
el *agua inmóvil*,
inmóviles los *álamos*,
quietas las *torres* en el *cielo quieto*. (vv. 14-19)

⁸ Aunque vista desde otras perspectivas, la vinculación entre las capas extremas y las que inmediatamente les anteceden, aparece reiterada: "Del agua *surge* la *verdura densa*" (v. 1); "las torres que *en* el cielo burilan" (vv. 3-4); "La *ciudad, en* el cielo pintada" (v. 14); "quietas las torres *en* el cielo quieto" (v. 19); "en las torres pintadas *en* el cielo" (v. 34).

⁹ Aunque nuestra visión habitual de la realidad exterior organizaría espontáneamente las capas en una dirección ascendente, supuesta además en todas las imágenes enumeradas en la nota anterior, el poema se encarga de confirmarla: "Son cuatro fajas; la del río, *sobre* ella la alameda" (vv. 6-7); "Y *todo* descansando *sobre* el agua" (v. 10); "en las torres pintadas en el cielo, mar de *altos mundos*" (vv. 34-35).

Esta inmovilidad queda destacada no sólo por estar cuidadosamente referida a cada una de las capas y, además, al conjunto de la realidad exterior (“inmóvil se halla *todo*”), sino también porque los versos 14-19 ocurren cuando termina la caracterización de la realidad exterior, y el poema se vuelve a contemplarla en su conjunto:

Y es *todo* el mundo;
detrás no hay *nada*. (vv. 20-21)

En tercer lugar se incorpora a esta realidad exterior la presencia del *tiempo* (“agua de siglos”) y de la *belleza* (“espejo de hermosura”).

SEGUNDA VERSIÓN DE LA REALIDAD

Acontecidos los versos claves, que imponen la presencia de Dios, la realidad como un todo queda transportada a su dimensión absoluta.

En primer lugar queda proyectada la realidad exterior con cada una de sus capas:

A la gloria de Dios se alzan las torres,
a su gloria los álamos,
a su gloria los cielos,
y las aguas descansan a su gloria. (vv. 25-30)

Se confirma entonces expresamente, léxicamente, el movimiento ascensional configurado en la interrelación de las “cuatro fajas” (“se alzan”, v. 25). Pero ahora el movimiento ascensional no se limita al plano mundano, cerrándose sobre sí mismo, colgado del vacío, sino que también se sobrepasa hacia un apoyo que lo trasciende.

Establecido este apoyo, el poema se encarga de proyectar a lo absoluto cada una de las cualidades con que ha caracterizado la realidad exterior.

La *temporalidad*, que tiene vigencia en la primera parte (“agua de siglos”), abandona su imperio para dejar paso al dominio de la eternidad:¹⁰

¹⁰ La doble presencia de la eternidad y del tiempo aparece configurada en la paradójica condición de estas capas, que al mismo tiempo que “se alzan”, gozan de radical inmovilidad.

El tiempo se recoge;
desarrolla lo eterno sus entrañas. (vv. 29-30)

La *inmovilidad* y la *hermosura* se insertan en el corazón de Dios:

El reposo reposa en la hermosura
del corazón de Dios, que así nos abre
tesoros de su gloria. (vv. 36-39)

Esta proyección a lo absoluto de las notas características de la realidad exterior, y la manera en que ese absoluto se consuma, logran en estos tres versos su núcleo significativo.

Así, la idea de reposo es meramente adelantada por el poema al configurar la relación de las capas extremas con sus inmediatas (vv. 9-10: "y el cielo en que *reposa*. / Y todo *descansando* sobre el agua"); cierra la presentación de la realidad exterior, en el momento mismo en que el poema va a contemplarla en su totalidad, referida pormenorizadamente a cada una de las capas (vv. 14-19), como la cualidad más destacada en la primera parte; por fin desarrolla la capacidad catártica del triunfo de la eternidad sobre el tiempo:

El tiempo se recoge;
desarrolla lo eterno sus entrañas;
se lavan los *cuidados* y *congojas*
en las aguas *inmóviles*,
en los *inmóviles* álamos. (vv. 29-33)

Y al desarrollar esta capacidad recoge sobre sí misma la exaltación de cada una de las capas que en los versos inmediatamente anteriores (25-28) "se alzan", "a la gloria de Dios" y, por lo tanto, todo el movimiento ascensional que aquí culmina.

Ahora reaparece reiterada ("El reposo reposa") e hipostasiada, abandonando su condición de proceso ("reposa", "descansando") o de cualidad ("inmóvil", "inmóvil", "quietas"), para presentarse con independencia mental, y como sujeto cuyo comportamiento lo lleva a desarrollar su esencia y a apoyarse en Dios.

Junto a este culminar del avance rectilíneo del reposo, que se separa de los objetos en que aparecía subsumido, para elevarse, con plena independencia, y alcanzar lo absoluto, organizando así un movimiento paralelo al de la realidad exterior, culmina un movimiento que se cierra sobre sí mismo, e interrelaciona expresamente los elementos fundamentales del mundo creado por el poema.

La presencia de Dios, que “respira . . . toda su gloria”, suscita la plenitud del proceso de trascendencia de toda la realidad exterior y de cada una de sus capas, proceso de trascendencia que concluye en la gloria de Dios (“A la gloria de Dios se alzan . . .”). Suscita también el triunfo de la eternidad, y la presencia consecuente de una virtud catártica (“se lavan los cuidados y congojas”), que al quedar desarrollados se apoyan en una cualidad preexistente de la realidad exterior y de cada una de sus capas (“en las aguas *inmóviles* . . .”). Este *reposeo*, que recoge también transitivamente el movimiento ascensional de las capas, descansa en “la *hermosura* / del corazón de Dios”, *hermosura* que, en dimensión mundana, caracterizaba la realidad exterior (“espejo de *hermosura*”). Si bien toda esta transfiguración, apoyada en la *inmovilidad* y en la *hermosura* de la escala, es suscitada por la presencia del respirar de Dios “toda su gloria”, el *reposeo*, ahora, al situarse “en la *hermosura* del corazón de Dios”, posibilita ese respirar (“que así nos abre / tesoros de su gloria”).¹¹

Los dos movimientos funcionan complementariamente en el resto del poema.

Hasta ahora se ha mantenido en una persistente objetividad. Se ha ocupado preferentemente de la naturaleza y de sus relaciones con la gloria y la *hermosura* del corazón de Dios. El hombre apa-

¹¹ Este movimiento de avance, y por lo tanto de separación de cada una de las realidades, junto al movimiento de interrelación, queda además, configurado en otras expresiones. La realidad aparece organizada como una escala *ascendente*, cada una de las capas “se *alzan*” (v. 25), el cielo es un “*mar* de *altos mundos*” (v. 35) —frente al agua del río que aparece como “fluido *cimiento*”—. El hombre sueña “toda aquesta visión de *alta hermosura*” (v. 45) —en un lugar intermedio entre el mero “espejo de *hermosura*” (v. 13), y “*Santa hermosura*” (v. 49), adelantada por “la *hermosura* del *corazón de Dios*” (vv. 36-37)—. La “*ciudadana torre*” *reposea* en el cielo (v. 9); *todo descansa* sobre el agua (v. 10); “las *aguas descansan*” a la gloria de Dios (v. 28); “el *reposeo reposa* en la *hermosura* del *corazón de Dios*” (vv. 36-37); la voluntad del hombre *descansa*, *reclina* su cabeza en el regazo de Dios (vv. 40-43), sueña en *descanso*; la *hermosura* es el *descanso* de las almas doloridas (v. 47) y *reposea* en sí misma (v. 48); las capas *descansan* “en el seno de la *hermosura eterna*” (vv. 60-61). El agua es el fluido *cimiento* de “*todo*” (v. 11), y la *hermosura* reposa en sí misma “sin más *cimiento*” (v. 52). El hombre se libera de “*ciudades y congojas*” (v. 31), le “*vuelve la congoja*” (v. 68), y Dios “*mata las penas*” (v. 66). El hombre “*duerme y sueña*” (v. 43) y se *despierta* (v. 67).

rece apenas nombrado en los versos que completan la poética enumeración ontológica (vv. 22-24), a él refieren las virtudes catárticas del triunfo de lo eterno ("se lavan los cuidados y congojas") y la apertura de la gloria de Dios ("que así *nos* abre...").

De pronto, desde los versos 39 a 45, se sitúa absolutamente en la perspectiva del yo, para describir desde aquí su proceso de trascendencia. Pero este instalarse del yo en lo absoluto no difiere del instalarse de la realidad exterior. Lo que el yo hace, o lo que al yo le acontece, coincide con lo que las cosas hacen o con lo que a las cosas les acontece:

Nada deseo;
mi voluntad descansa,
mi voluntad reclina
de Dios en el regazo su cabeza,
y duerme y sueña... (vv. 39-43)

La nota de la voluntad no sirve para establecer ninguna diferencia, puesto que al retornar a su interés por las cosas, el poema cierra nuevamente el circuito:

¿Qué quieren esas torres?
Ese cielo, ¿què quiere?,
¿qué la verdura?,
¿y qué las aguas?
Nada, no quieren;
su voluntad murióse. (vv. 54-59)

Aunque el *soñar* tiene una importancia decisiva que en seguida destacaremos, vuelve a cerrarse sobre los mismos intereses:

Sueña en *descanso*
toda aquesta visión de alta *hermosura*. (vv. 44-45)

Mientras las fajas, confirmando el comportamiento ya configurado:

Descansan en el seno
de la *hermosura* eterna.

El poema avanza desarrollando la incorporación del yo al plano de lo absoluto, pero este desarrollo asimila el trascender del

yo al trascender de la realidad exterior, la que a su vez, en un nuevo avance, retorna en su trascender al trascender del yo.

Esta tensión entre las diversas realidades, este movimiento de lanzadera adquiere mayor profundidad en la última configuración de la realidad exterior. Ésta aparecía pugnando por elevarse desde lo meramente mundano, elevarse que sólo alcanzaba dimensión absoluta por la presencia de Dios, desde fuera ("con la ciudad éntrete me' nãlo sbio, / y' Dios entero / respira entre' yau-y'yo toda su gloria"). Pero desde el comienzo el ser de las cosas dependía de Dios, y Dios, de las cosas, pues cada una de las capas:

son la oración de Dios que se regala
cantándose a sí mismo,
y así mata sus penas. (vv. 64-66)

El doble movimiento llega a su culminación al moverse entre realidades que tienen por sí, para un hombre occidental, condición absoluta.

La hermosura aparece en el poema caracterizando la realidad exterior en su dimensión relativa ("espejo de hermosura", v. 13), luego como la "hermosura del corazón de Dios" y como "alta hermosura", donde se consuman respectivamente la trascendencia de la realidad exterior y la del hombre. Pero todavía le es concedida la suprema dignidad cognoscitiva:

¡Santa hermosura,
solución del *enigma*!
Tú matarás la *Esfinge*.¹² (vv. 49-51)

Y ontológica:

tú reposas en ti *sin más cimiento*.
Gloria de Dios, *te bastas*. (vv. 52-53)

Sin embargo, todavía es la "gloria de Dios", como antes era la hermosura "del corazón de Dios", y además sigue siendo también

¹² La Esfinge es para Unamuno la razón ("Y ahora viene la pregunta esfingica —la Esfinge en efecto, es la razón—, *op. cit.*, p. 149), con lo que el canto de Dios, que canta estas capas donde la hermosura se revela, vendría a cumplir la misma función del canto del místico ("Madrecito de esperanza, / nuestra desesperación / gracias a tu canto alcanza / a adormecer la razón").

la hermosura meramente mundana del "espejo de hermosura", puesto que el poema la introduce luego de referirla al yo, que sueña

toda *aquesta* visión de alta hermosura.¹³ (v. 45)

Y a ellas las vincula a través del descanso y de su virtud cártica:

Descanso de las almas doloridas,
enfermas de querer sin esperanza. (vv. 47-48)

Si nos preguntáramos, escudados en la vieja concepción neoplatónica de la belleza, *qué es* lo que en verdad *es* en el mundo configurado hasta aquí por el poema, no podríamos proponer como respuesta a Dios, a su gloria, a la hermosura, a la realidad exterior, o al yo, pero tampoco a la tensión o interrelación que entre estas realidades se establecen. Tendríamos que proponer a todas, sosteniéndose unas a otras, proyectadas hacia lo absoluto, pero manteniéndose cada una en su ser, sin confusión, y en su jerarquía, sin caos.

Por fin esta marginalidad de Unamuno, este configurar un juego que le permita no quedar adherido a ninguna parcialidad, tiene otra forma más radical de expresión. Porque no sólo aparece liberado de cada una de esas realidades, sino de todas en conjunto, de todo el mundo hasta aquí configurado:

La noche cae; *despierto*,
me vuelve la congoja,
la espléndida visión se ha derretido,
vuelvo a ser hombre. (vv. 67-69)

Sin embargo, a pesar de que todo no ha sido sino un soñar "toda aquesta visión de alta hermosura", a pesar de haber despertado, aun desde esta marginalidad, apartado de la posibilidad que una visión neoplatónica del mundo¹⁴ le habría concedido, no nos en-

¹³ Que se trata de una belleza "estética", y no solamente natural o religiosa, queda claramente reiterado. Las torres *burilan* en el cielo su oro en plata (vv. 4-5); "la ciudad, en el cielo *pintada*" (v. 14); "en las torres *pintadas* en el cielo" (v. 34); las capas son *canto* de Dios (v. 65).

¹⁴ Sería quizá imposible exagerar las dificultades implícitas en una ubicación histórica de este poema. De primera intención, un mundo en el que la realidad exterior, y el hombre, tienden, desde su propio ser, apoyados en la belleza, hacia lo absoluto, hacia Dios, integrando así

frentamos con la nada, ni con el caos. Todavía Dios es Dios, y decide sobre el destino de la hermosura, que por lo tanto subsiste, aunque subordinada, como una realidad. Todavía el yo está preguntando:

Y ahora dime, Señor, dime al oído:
tanta hermosura,
¿matará nuestra muerte?

HUGO W. COWES

Universidad de Buenos Aires

una escala ascendente, parecería quedar incorporado por lo menos a la estética de *El Simposio*, tal como ha sido tradicionalmente interpretado, y tal como se inserta en la cultura española a través de la traducción boscaniana de *Il cortegiano*, y de los *Dialoghi d'amore*, de León Hebreo. El Dios que "respira" "su gloria" aparecería, además, como una clara adopción del Dios de Orígenes, Dios cuya *espiración* crea el mundo y cuya *aspiración* lo rescata, para conducirlo a la *apocatástasis*. Es claro que en el cosmos del poema que comentamos las diferentes realidades aparecen con su individualidad, y en tensión. Pero, según la doctrina de Orígenes, la apocatástasis no se ha consumado. Nos encontraríamos en pleno proceso aspiratorio, iniciado con la llegada de Cristo. Las citas incorporadas a la nota ⁴ confirmarían esta filiación, que podría fundamentarse profusamente: "Porque hasta podría llegar uno a resignarse a ser *absorbido* por Dios..." (*op. cit.*, p. 149); "Este grandioso ensueño de la solidaridad humana es la *anacefaleosis* y la *apocatástasis* paulinianas" (*op. cit.*, p. 203). La estructura literaria que hemos intentado insinuar apunta desde varias perspectivas hacia la estructura de las odas fundamentales de fray Luis de León: Un mundo organizado "ptolomeicamente"; un Dios que aparece en el centro significativo del poema y transfigura la realidad, que desde ese momento se mantiene en una dimensión absoluta, hasta el descendimiento final; un movimiento ascendente que transporta al lector a través de diversos planos; la conquista de una plenitud lograda al alcanzar el plano superior; la reiteración de los mismos elementos, primero en su significación relativa, luego en la absoluta; los elementos seleccionados: el río, la verdura, la ciudad, el cielo. Pero una comparación de este tipo supone enfrentarse con la tradición en que fray Luis aparece instalado, y con la necesidad de establecer enérgicamente las diferencias que separan una estructura de otra, así como el acercamiento a Orígenes exigiría señalar algunas distinciones fundamentales. Quizá baste para completar estas referencias —que sólo tienen el propósito de reincorporar estas páginas al contexto de una investigación sobre la lírica de Unamuno— con recordar que éste, lo mismo que Orígenes, recurre preferentemente a San Pablo, y por lo tanto repiensa el problema por su cuenta, y que la noción de participación, supuesta en el curso de nuestra exégesis, no funciona con exclusividad en el pensamiento de Platón.

LA SUERTE EN PROVENZA Y CATALUÑA DEL TEMA LITERARIO DE FONTEFRIDA ¹

A la memoria de N. I. Herescu

UNIVERSALIDAD DEL TEMA

De todos los temas literarios tratado en el ámbito del *φινσιολόγος* griego y de los Bestiarios latinos medievales (*basilisco, cisne, crocodilus lacrimans, fenix, pelicano, salamandra, unicornio*), el más difundido y elaborado artísticamente —por ser más gracioso y estar más de acuerdo con el gusto estético de los poetas populares y cultos— fue el de la *tortolica*, que se incorporó a estas tres célebres realizaciones poéticas de las literaturas románicas (elegidas entre otras muchas poesías europeas pertinentes): el romance viejo español “Fontefrida”, la poesía popularizante rumana “Amărănță turturea”, de Ienăchiță Văcărescu y el strambotto italiano “Scom-pagnata tortorella”.

El tema de la “tortolica” ha tenido un extraordinario florecimiento en todas las literaturas: mayor en las románicas que en las germánicas y eslavas. De Europa se expandió a las tres Américas, mediante las literaturas española, portuguesa, inglesa y francesa. El tema, en su fase embrionaria, surgió en Europa por la confluencia de factores culturales hindúes, griegos y egipcios.² Tiene, pues, carácter universal.

¹ Título parecido tenía mi comunicación destinada al II^o Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France (Aix-en-Provence, 1958), aceptada y anunciada en la segunda Circular del Congreso (París, 15 de mayo de 1958), p. 3. Circunstancias adversas no me permitieron participar en el Congreso y mi trabajo quedó inédito. Se publica ahora con pocas variaciones.

² Demetrio Gazdaru, “Factores orientales, griegos y egipcios en la elaboración del tema literario de *Fontefrida*”. Separata de *Hu. XXXVIII* (1962), 139-168.

EN EL CAMPO LITERARIO ROMÁNICO

Fue un tema predilecto de la poesía medieval francesa, especialmente de la franco-normanda que constituyó un verdadero centro de irradiación hacia las literaturas nórdicas,³ como también hacia la italiana a través de la corte normanda de Sicilia, en el sur de Italia, y de los Bestiarios tosco-umbro-venecianos, en el norte.⁴ Con todo, la literatura francesa no promovió su perfección estética hasta hacerlo llegar al grado de *chef-d'oeuvre*, aunque el tema gozó de los favores de un Pierre de Ronsard⁵ y Théophile Gautier.⁶ A este grado lo llevó la literatura española en la fina y graciosa creación del romance viejo "Fontefrida".⁷ Le sigue de cerca el poeta anacreóntico Ienăchiță Văcărescu con su "Amărită turturea" y algo más de lejos un difusísimo canto popular del folklore poético italiano. Nuestro tema ocupa un lugar poco destacado en la literatura portuguesa.

LAS LITERATURAS NEOLATINAS SE DIVIDEN EN DOS GRUPOS

No acaeció lo mismo en la literatura provenzal y en la catalana. El fenómeno merece atención porque, por un lado, refleja el acercamiento, tantas veces discutido en el campo lingüístico,

³ El normando Philippe de Thaïn (1121-1135) es el más antiguo versificador francés de un Bestiario que contenga nuestro tema. Sigue cronológicamente, siempre en Normandía, Guillaume Le Clerc, cuyo Bestiario versificado sirvió de modelo a Willem Utenhove, autor de un Bestiario en holandés medieval. Igualmente nórdicos fueron Ger-vaise, Pierre de Beauvais y Richard de Fournival. Los dos últimos son originarios de Picardía.

⁴ En la corte de Palermo se hablaba francés entre los años 1160-1170; mientras la corte de Saboya facilitaba las relaciones culturales entre el Sur de Francia y el Norte de Italia. Cf. Giulio Bertoni, *Il Duecento*, Milano, 1930, pp. 14 ss. y 48.

⁵ Principalmente en la poesía "Que dis-tu, que fais-tu, pensive Tourterelle, / Dessous cest arbre sec?" y en la elegía dedicada a la viudez de María Estuardo. Véase la edición de Ronsard, *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1938, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 162 y II, p. 302.

⁶ En la poesía "Plaintive Tourterelle", del volumen de Th. Gautier *Poésies. Emaux et Camées. Théâtre en vers*, Paris, A. Lemerre, S. A., pp. 127-128.

⁷ El tema de la "viuda tortolilla" era familiar también a Cervantes y Lope de Vega.

entre estos dos mundos vecinos, como también sus afinidades espirituales y, por otro, nos descubre un aspecto peculiar del gusto artístico de las literaturas provenzal y catalana que las diferencia de otras literaturas neolatinas.

Para sorprender mejor las diferencias entre los dos grupos, expongamos primeramente los datos escuetos de la génesis del tema y de sus rasgos característicos en aquellas literaturas románicas que los han incorporado en realizaciones más acabadas poéticamente.

En nuestro estudio ya citado y en otro anterior,⁸ hemos mostrado que el primitivo tema era religioso y místico: "La tórtola mantiene la fidelidad matrimonial permaneciendo solitaria y casta en su viudez; lo mismo hace la Iglesia, que no busca otro esposo después de la muerte de Jesús". Esta característica constituye el núcleo del tema y no hay literatura europea que carezca de él.

Algunos siglos después, y por obra de poetas desconocidos, el tema se adorna con un nuevo motivo, esta vez literario, no religioso: "La viuda tortollica huye de los árboles verdes o floridos y se posa en las ramas secas para llorar su desgracia":

Que ni poso en ramo verde
ni en prado que tenga flor.

(*Fontefrida*)

Trece prin pădurea verde
Și se duce de se pierde;
Șboară până de tot cade,
Dar pe lemn verde nu șade.
Și când șade câteodată
Tot pe ramură uscată.

(Ienăchiță Văcărescu)

Negli alberi fronzuti non si posa.

(*Canto popular toscano*)

Según los datos recogidos hasta ahora, resultaría que el motivo de la rama seca nació en la literatura latina medieval de Francia; podría ser, por lo tanto, un aporte francés.

⁸ Demetrio Gazdaru, "Antecedentes latinos del tema literario de *Fontefrida*", *AFC*, VI (1954), 81-90.

Contemporáneamente habrá nacido el tercer rasgo característico: "La tórtola viuda non bebe agua clara o la enturbia antes de beber".

Que si el agua hallo clara
turbia la bebía yo.

(*Fontefrida*)

Unde vede apă rece,
Ea o turbură și trece,
Unde e apa mai rea,
O mai turbură și bea.

(*Ienăchița Văcărescu*)

Va in un fiumicello e vi si bagna,
E beve di quell'acqua torbida.

(*Canto popular toscano*)

Los Bestiarios medievales constituyeron el principal vehículo para la propagación de los dos adornos literarios agregados al antiguo tema, en casi todas las literaturas europeas. Muy pocas de ellas conservaron el tema en su fase primitiva. Es el caso de las literaturas provenzal y catalana que vamos a examinar más de cerca.

LA SUERTE DEL TEMA EN LA LITERATURA PROVENZAL

En Provenza no se efectuó una verdadera elaboración literaria del tema. A esta conclusión negativa han conducido, hasta el presente, mis investigaciones. Hay que ver la causa inmediata en la escasa difusión de los Bestiarios: la literatura religiosa, didáctica y mística no halló un suelo fecundo en la tierra de los trovadores.

De los Bestiarios han quedado rasgos insignificantes en la poesía provenzal. Recordamos al trovador Rigaut de Barbezieux y a un escritor del siglo XIII que ha copiado en las últimas hojas del cancionero de La Vallière un fragmento de *Le Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival. ¡De un Bestiario amoroso, no religioso!

No se conoce ningún Bestiario completo, sino sólo un fragmento de la segunda mitad del siglo XIII con el título "Aiso son las naturas d'alcus auzels e d'alcunas bestias", reducido en el número de animales y en la amplitud de las descripciones. Ha sido reproducido en las crestomatías de K. Bartsch y C. Appel. En la versión editada por este último filólogo provenzalista, el tema de

la tórtola está reducido a una forma tal vez más embrionaria que en el antiguo Physiologus:

La tortre es d'aquela natura que, cant a perduda
sa par, ia mayns no s'apariara ab outra.⁹

Faltan en absoluto los dos motivos característicos, la rama seca y el agua turbia, que constituyen la fisonomía literaria de nuestro tema en las obras similares francesas, españolas, portuguesas, italianas y rumanas.

Hay alusiones al tema, pero muy pálidas, en un sermón del siglo XII que trata del momento en que Jesús es presentado en el templo llevándose un par de palomas o de tórtolas para el sacrificio:

Ja si zo que nostra dona sancta Maria non agues que purgar, vole N.S. que om lo portes al temple e portet om ab el doas tortres e doas columblas. Nostre S. venc en est mon per gran umilitat. Ja sia zo que sia poderos e seiner, volc venir el temple a semblant de paubre. Per aquel[z] auzelz que foro offert ab N.S., devem entendre aixelz omes et aicelas femenas que teno castitat e ploro lor pechaz.¹⁰

Igualmente poco consistentes son las alusiones en los poemas religiosos que desarrollan el motivo de los siete gozos de la Virgen, en uno de los cuales se trata del mismo momento que en el sermón citado. En un texto que estuvo a mi alcance se explica el símbolo del respectivo sacrificio, mostrándose que las tórtolas simbolizan la castidad:

los colums per humilitatz
e las tortres per castidatz.¹¹

Otra alusión, más apropiada a nuestro tema, encontramos en una poesía del trovador Gavaudan donde el poeta lamenta la muerte de su dama y se parangona con la viuda tortolicea:

Tos temps serai tortre ses par.¹²

⁹ Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, 3ª edición, Leipzig, 1907, p. 203.

¹⁰ El texto fue editado por C. Chabaneau, "Sermons et préceptes religieux en langué d'oc du XIIe siècle", *RLR*, XVIII (1880), 125. Cf. además, el comentario del mismo autor, *ibid.*, XXII (1882), 171.

¹¹ Versos 187-188 del poema editado, con el título alemán "Die sieben Freuden Maria's", por Hermann Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, 1883, vol. I, p. 91.

¹² En la edición de A. Jeanroy, "Poésies du Troubadour Gavaudan", en *Ro*, XXXIX (1905), 508, verso 48 de la segunda poesía. Es la única

LA SUERTE DEL TEMA EN LA LITERATURA CATALANA

No fue mucho más propicia la suerte del tema en Cataluña, aunque la literatura de los Bestiarios estuviese allí mejor representada.¹³ En un inventario de 1410, ordenado por la reina viuda Margarita de Prades, se mencionan dos Bestiarios conservados en el Palau Major de Barcelona: uno escrito en latín que comienza "Quedam sunt animalia" y otro en catalán: *Libre de naturales de besties*.¹⁴ De la misma época es la obra de un fraile catalán, Anselm Turmeda, conservada en una versión francesa,¹⁵ en la cual se encuentran reminiscencias de los Bestiarios leídos por el autor.¹⁶

Por otra parte, el romance viejo "Fontefrida" debe de haber sido conocido por los catalanes cultos que leían libros castellanos. Un romancero español, existente en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, copiado por un escriba catalán,¹⁷ contiene algunos romances interesantes por sus versos alusivos al motivo de la rama seca:

Ya dexa el caliente nido
el paxaro solitario,
y la viuda tortolilla
desanpara el seco ramo¹⁸

alusión notada por W. Hensel, "Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters", *RF*, XXV (1909), 651.

¹³ Lamento no haber podido consultar el trabajo de Ramón d'Alos Moner, *Els bestiaris a Catalunya*, Barcelona, 1924.

¹⁴ Según las informaciones que encontré en J. Massó Torrents, "Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó", *RHi*, XII (1905), 444-453.

¹⁵ *Disputation de l'Asne contre frere Anselme Turmeda, sur la nature et noblesse des animaux, faicte et ordonnée par ledict Frere Anselme, en la cité de Funias l'an 1417*. Lyon, 1544.

¹⁶ Cf. J. H. Probst, "Fra Anselm Turmeda et sa conversion a l'islamisme", *RHi*, XXXVIII (1916), 464 ss. El mismo autor nos proporciona el título de la obra citada en la nota anterior.

¹⁷ Cf. R. Foulché-Delbosc, "Romancero de Barcelona", en *RHi*, XXIX (1913), 121-194.

¹⁸ *Ibid.*, p. 150 (Romance Nº 65).

como también el famoso verso virgiliano "nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo":

...los aulidos rancos
de las tortolillas
tan lexos del olmo.¹⁹

Con todo, el tema no echó raíces en el folklore poético catalán. Nos convencemos de esta situación, parecida a la provenzal, si consultamos la copiosa publicación de Cels Gomis, *Zoologia popular catalana. Modismes, aforismes, creencies, supersticions, etc., que sobre'ls animals hi ha a Catalunya, ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona, 1910, en que he encontrado sólo dos modismos relacionados lejanamente con nuestro tema: "sol com la tórtora" y "semblar un parell de tortoletes".

También está ausente en la literatura culta anterior al siglo xv²⁰ y, lo que es más característico todavía, falta en la literatura catalana una obra del tipo de los Bestiarios versificados franceses.

La más antigua documentación del tema en la literatura artística es la poesía "Plant d'amor" de J. Roiç de Corella (siglo xv):

Sol pel desert, fogint la primavera,
En ram florit no pendre may posada;
Ab ploros cant, en aygua reposada,
Nunca beure en font ni en ribera.²¹

Esto no quiere decir que el tema pertenezca orgánicamente a la literatura catalana. Es posible que el poeta se haya inspirado en un modelo extranjero. La misma interpretación doy al idilio "Plor de la tórtora" de J. Verdaguer. Según la información que me fue proporcionada por el profesor M. de Montoliu, en 1931, faltan por completo los motivos de la rama seca y del agua turbia en el folklore poético.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168 (Romance Nº 98).

²⁰ Lo he comprobado al consultar el trabajo de Massó Torrents, *Repertori de l'Antiga Literatura Catalana. La poesia*, Barcelona, 1932, volumen I.

²¹ *Obres de J. Roiç de Corella*. Publicades ab una introducció per R. Miquel y Planas segons els manuscrits y primeres edicions, Barcelona, 1913, p. 424.

CONSIDERACIONES FINALES

El tema de la tortolica, presente en unas literaturas románicas, a veces en grados de suma perfección y ausente en otras, donde se ha mantenido sólo en la forma embrionaria de carácter religioso, místico y moral, puede constituir uno de los criterios de clasificación de las respectivas literaturas neolatinas: un grupo lo constituyen las literaturas francesa, italiana, española, portuguesa y rumana; otro, la provenzal y catalana.

La literatura didáctica y místico-religiosa, como era la derivada del *Physiologus* y de los *Bestiarios*, no satisfacía el gusto literario de los provenzales y catalanes. Esto no es una mera coincidencia. Tiene su explicación en las afinidades espirituales entre estos dos mundos románicos o en las circunstancias históricas y geográficas que han favorecido los influjos culturales de Provenza en Cataluña.

La ausencia de los motivos de la rama seca y del agua turbia en la literatura provenzal y en la catalana tiene un correlativo muy interesante en Italia. Aquí, en la literatura relacionada con los provenzales, como en la obra de Dante y, en general, en la poesía del "Dolce stil nuovo", el tema de la tórtola está ausente.²² En cambio, floreció en las regiones italianas alcanzadas por el influjo literario francés. La literatura de los *Bestiarios* encontró terreno propicio en las mismas regiones donde se desarrolló la actividad literaria de los poetas "religiosos y morales", como Gerardo Patechio, Bonvesin Da Riva, Giácomo Da Verona y San Francesco d'Assisi, y la literatura épica franco-véneta.²³

Una distribución geográfico-literaria paralela a la italiana se podría establecer en la Península Ibérica, como lo corrobora la afirmación de Menéndez Pidal: "Esas tres literaturas peninsulares nacen con direcciones muy apartadas, que hacen a la castellana antitética de las otras: la castellana, semejante en su poesía épica

²² Cf. también Milton Stahl Garver, "Sources of the Beast Similes in the Italian Lyric of the Thirteenth Century", *RF*, XXI (1907), 276 ss.

²³ Un fenómeno similar se ha observado en el campo del folklore poético italiano que es más épico en el norte de Italia y más lírico en Italia Centro-Meridional. Cf. R. Corso, *Folklore*, Roma, 1923, pp. 93, 96-97 y *Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane*, XIII (1938), 2.

a la de Francia del Norte, la catalana y la galaicoportuguesa con su lírica, en varios modos derivada de la de Francia del Sur."²⁴

La agrupación específica de la literatura catalana al lado de la provenzal podría constituir, quizá, otro argumento para ser invocado en la vieja controversia filológica sobre la agrupación de la lengua catalana.²⁵

DEMETRIO GAZDARU

Universidad de La Plata

²⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Caracteres primordiales de la literatura española con referencias a las otras literaturas hispánicas, latina, portuguesa y catalana*, en G. Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1949, vol. I, p. XXVII.

²⁵ Los últimos detalles fueron esbozados magistralmente por A. Badía Margarit, *Fisiognómica comparada de las lenguas catalana y castellana*, Barcelona, 1955.

ESTRUCTURA E INTERPRETACIÓN DE UNA COMEDIA DE CALDERÓN: *ECO Y NARCISO*

Eco y Narciso es una notable tragedia mitológica que no ha recibido aún de los críticos la atención que merece, quizá porque muchos la han considerado como un simple espectáculo para la corte, por haberse escrito para la conmemoración del cumpleaños de la princesa Margarita.¹

Es mucho más que eso. Dramatiza el trágico mito del amor no correspondido entre Eco y Narciso. Expone las consecuencias del comportamiento atrabiliario de una madre voluntariosa que quiere reprimir en su hijo, fruto de una unión ilícita, las satisfacciones reclamadas por la naturaleza, fundándose en su propio interés y en una arbitraria interpretación de lo que constituyen delito y deshonor.

Por haber sido aislado de la sociedad humana desde su nacimiento y por su consecuente ignorancia de las formas del trato social, Narciso es incapaz de hacer frente a los problemas de la vida. Nada le enseñó su madre acerca de ellos al mantenerlo sequestrado en el seno húmedo y oscuro de una gruta. Pero en la soledad, Narciso aprende a utilizar el don humano de la palabra. Sin embargo, como su inexperiencia de la vida es total, cuando se enamora de Eco, su rigurosa crianza da el fruto que en unión con la imprudente disciplina maternal forman las cadenas que le impiden realizar su propia personalidad e integrarse en la sociedad por medio de la unión con una semejante.

En efecto: se enamora de su propia imagen reflejada en una fuente, confundiéndola con una náyade. Ha llegado a ser incapaz

¹ Véase mi artículo "Courtly Allusions in the Plays of Calderón", *PMLA*, LXV (1950), 543-544. Se ha reimpresso la comedia en *Las cien mejores obras de la literatura española*, vol. 96, Buenos Aires, s. a. Prólogo de Ángel Valbuena Prat.

emocionalmente para hacer de Eco el objeto de su afecto, y la ninfa muere por no haber visto su amor correspondido.

La trama principal de la comedia queda comprendida en un seudo triángulo de amor con Narciso en un vértice, enamorado de Eco con pasión terrestre, pero enérgicamente frenado por el amor maternal o posesivo de Liríope.

El autoenamoramamiento de Narciso se remonta directamente a la dañina influencia de la madre dominadora, que deliberadamente mantuvo a su hijo lejos del mundo y en un virtual estado de ignorancia en lo tocante a la vida y a la sociedad.²

Emparentados con este problema se encuentran otros que comprenden: la educación de los niños, la inmunidad de la patria potestad y el abuso de autoridad que significa que los padres impidan a los hijos toda decisión sobre su propio destino. La madre, Liríope, movida por razones puramente egoístas, cría a su hijo Narciso en la reclusión. Frívolamente trata de ocultarlo para proteger su reputación, pues es fruto de amores clandestinos con Céfiro. Lo hace, además, porque procura desbaratar la profecía según la cual la ruina de su hijo se deberá a una voz y a una hermosura. Así, por el aislamiento, intenta impedir que Narciso sucumba a la fuerza del amor, como ella misma había sucumbido. Pero la madre no se da cuenta de que el amor frustrado en una dirección puede buscar salida en otra, por ejemplo, en la del amor por sí mismo.

Calderón inicia la comedia con la alabanza del ambiente bucólico de la Arcadia que él, como tantos antes de su época, considera el ideal de una existencia simple, natural y perfecta. Este concepto se expresa artísticamente en versos alternantes de lirismo intenso, recitados por Silvio y Febo, en los que se ensalza la belleza natural del sitio con sus altas montañas, su paisaje áspero, sus pájaros cantores y su ganado mugiente.

Se inicia luego el desarrollo de la trama secundaria en la que dos pastores, Febo y Silvio, requiebran a Eco. Este es un verdadero triángulo de amor en contraste con el seudo triángulo de la trama principal. Hay, sin embargo, una analogía con ésta, que consiste en que también contiene amor no correspondido, porque Eco desprecia a ambos galanes (así como Narciso rechazará tanto

² El Dr. C. G. Jung en su libro *Psychology of the Unconscious*, New York, 1916, *passim*, trata la idea de la "terrible mother image".

a su madre como a Eco). Los dos triángulos se eslabonan por el amor de Eco hacia Narciso.

El amor dominante de Liríope, que guarda a Narciso de los lazos de Eros, iguala al deseo de Eco de ser el centro de la atención. Ésta está enojada porque un tal Anteo no ha acompañado a los demás pastores para desearle felicidad por su cumpleaños. Para aplacarla, Anteo se marcha en busca de regalos convenientes. Así, su inexperiencia en asuntos de amor y su rudeza rústica igualan a las de Narciso, que dice: "Nunca hablar supe en amor" (576 a).³ Tanto Silvio como Febo exaltan la belleza de la Arcadia en sendo discursos, y Bato, el gracioso, los parodia.

La alegría por el cumpleaños de Eco se mitiga por el lamento del viejo pastor Sileno, quien justamente ese día conmemora los doce años de la desaparición de su hija Liríope. Compara el gozo de la fiesta con su tristeza diciendo:

Pues el día (¡suerte dura!)
que cumple años tu hermosura,
cumple mi desdicha años. (576 a)

El lamento de Sileno, la partida de Anteo en busca de caza y la exhortación de Eco a todos para que se reúnan en el templo de Júpiter, pero con el aviso de que se guarden de un monstruo, preparan al espectador para la trama principal.

La acción principal empieza con la segunda escena en otro punto del bosque. El conflicto central se deriva de los dos deseos ardientes de Liríope, el de protegerse de la divulgación de la pérdida de su honor, y el de defender a su hijo de la predicción de una fortuna adversa. Para llevar a cabo sus planes ha criado a Narciso, como ya se ha dicho, lejos de la curiosidad humana y ha limitado su mundo al radio de las peñas cercanas. Pero ahora el *status quo* se ha interrumpido por la intrusión de fuerzas nuevas. Primero, el alegre cantar de la fiesta ha atraído a Narciso a las peñas que limitan su libertad, y Liríope, ante el peligro de ver todo su largo trabajo perdido, le aconseja:

¿Ya no sabes que no puedes
llegar más que hasta esta peña,
que es pardo cancel que encubre
los umbrales desta cueva

³ Edición consultada: Madrid, Rivadeneyra, 1849. *Bib. Aut. Esp.*, vol. IX.

donde vivimos los dos?
 Pues, ¿cómo romper intentas
 los fueros de mi precepto,
 las leyes de mi obediencia? (576 c)

El dominio de Liríope no impide que Narciso le exija la restitución de su libertad tiranamente usurpada. En un largo discurso, Narciso procura justificar su exigencia basándose en las leyes de la naturaleza. Primero arguye que los pájaros echan del nido a las crías cuando sus alas son bastante fuertes para que vuelen. Luego aduce que la leona expulsa a los cachorros de la guarida en cuanto pueden arreglárselas para sustentar la vida. Finalmente, Narciso se aplica la analogía a sí mismo:

Pues, ¿por qué, madre, me quitas
 la libertad, y me niegas
 don que a sus hijos conceden
 una ave y una fiera,
 patrimonio que da el cielo
 al que ha nacido en la tierra? (576 c)

La madre ha quebrado la gran cadena del ser que la naturaleza concede a todas sus criaturas y esta contravención de una ley natural sólo presagia catástrofes para el desdichado Narciso cuyo natural anhelo de compañía femenina, excitado por el coro, se frustra por causa de su voluntariosa madre. Liríope no puede comprender que el problema de Narciso sea precisamente el que ella experimentó antes de empezar la comedia en las tablas y que la hizo víctima de su pasión por Céfiro, y está resuelta a impedir la repetición de su propio caso por medio de una combinación de motivos egoístas y altruistas ya tratados.

En contraste con los animales, Narciso está dotado del don de la palabra, pero tiene, sin embargo, menos libertad que ellos.⁴

Liríope, con el pretexto de salir enseguida en busca de alimento, aplaza la contestación a las preguntas de su hijo hasta más tarde. La demora en contestar aumenta la curiosidad del espectador.

El segundo quebranto del *status quo* es la incursión de Anteo en busca de caza para regalar a Eco. Anteo topa con Liríope a

⁴ Este discurso sobre la libertad recuerda las famosas décimas de Segismundo en *La vida es sueño*, Acto I. Allí el protagonista cita cuatro ejemplos de una vida más feliz de un "ave, bruto, pez, arroyo".

quien toma por un "humano monstruo". Esto se explica porque ella está vestida de pieles de animales y su apariencia externa confirma su fuerza corporal. Cuando se le rompe el arco, Liriope lucha con Anteo cuerpo a cuerpo, mostrando así su condición salvaje. En su desesperación por sentirse dominada vanamente llama a

la otra mitad de mi vida.
¡Narciso! (577 c)

Pero ya es demasiado tarde, porque cuando Narciso llega, Anteo se ha llevado ya a Liriope con la intención de dominar su desmesurado orgullo. Ahora, en un sorprendente paralelo, Narciso deplora la pérdida de la otra mitad de su vida. En el momento en que está a punto de saber su identidad y la razón de, por qué se le negó la libertad, le privan de su madre. El primer discurso de Narciso en esta escena es patético y está lleno de frustración, porque no puede por sí solo hallar su camino en el laberinto de la vida:

¿Qué he de hacer sin ti en aquestas
montañas, solo, ignorando
quién soy y qué modo tengan
de vivir los hombres, pues
nada sino a hablar me enseñas? (577 c)

Esta actitud de temor contrasta vivamente con la previa en que expresó su deseo de liberarse de la influencia maternal. En vez de huir de su madre, Narciso ahora pregunta por qué ella le huye. Calderón expresa así, en términos de contrastes, la ambivalencia de las emociones humanas. Pero Narciso sabe salirse con la suya, puesto que espera detener la huida de su madre con el llanto:

...no dudo que
mis lágrimas la detengan. (577 c)

Esta es la primera vez que Narciso, que nunca había salido de la cueva, símbolo de oscuridad, ignorancia y pasión, se aventura a dejarla. Inexperto, ruega a toda la naturaleza que guíe sus vacilantes pasos a medida que se enfrenta con la vida. Se puede considerar a la cueva como símbolo de la matriz de que acaba de salir, inerte y débil como un niño recién nacido. Sus primeros gritos pidiendo libertad pueden compararse con los pataleos del niño aún encerrado en la matriz.

En la tercera y última escena del primer acto se vuelve a la trama secundaria y presenciamos una disputa entre los pretendientes de Eco por una cinta que le pertenece. Los dos amantes, Febo y Silvio, emplean la dialéctica como arma para decidir quién ha de llevarse la cinta. Eco admite su ignorancia en el amor y su dilema se expresa en términos opuestos: *hablar y callar*.

¿Debe expresar su preferencia por uno de los pastores o debe callarse? Por fin resuelve el problema: cederá la cinta al que le haga "la mayor fineza". Febo acepta esta solución, pero Silvio no.

Ahora Calderón tiene que preparar la reunión de Eco y Narciso. Para eso hace que Anteo capture a Liríope y la lleve a Eco como regalo de cumpleaños. Este monstruo extraño no se parece a las otras fieras. Tiene el don de la palabra. En una larga relación homóloga a la de Narciso, Liríope revela su infeliz suerte. Hace mucho tiempo que trata de ocultar su deshonor callándose. Ahora decide revelarlo todo y en cierto modo esta técnica de *callar-hablar* es semejante a la empleada por Eco. Liríope es la hija de Sileno. Después de haber sido seducida por Céfiro, cierto mago, Tiresias, la tuvo a su cargo. Como el viejo sabio que se encuentra tan a menudo en el mito, Tiresias predijo que pariría un niño cuya muerte sería causada por "una voz y una hermosura".⁵ La escena termina con la reunión de Liríope y su padre Sileno, quien la perdona, y con la invitación que ella hace a todos para ir a la cueva a ver a su apuesto hijo.

⁵ Otra profecía igual tiene lugar en *La vida es sueño*, Acto I, escena 6, donde Basilio habla de su hijo como "un monstruo en forma de hombre". Por sus estudios astrológicos sabe

que Segismundo sería
 el hombre más atrevido,
 el príncipe más cruel
 y el monarca más impío,
 por quien su reino vendría
 a ser parcial y diviso,
 escuela de las traiciones
 y academia de los vicios;
 y él, de su furor llevado,
 entre asombros y delitos,
 había de poner en mí
 las plantas, y yo rendido
 a sus pies me había de ver,
 ¡con qué vergüenza lo digo!

(vv. 710-725)

...en quien sutil
 esmeró naturaleza
 sus perfecciones...

 bruto el más bello diamante,
 y tosco el mejor rubí. (580 a)

Calderón ha empezado el desarrollo de los problemas, o mejor, de las dos tramas, en el primer acto. Ha introducido en él partes de la trama principal y ya se vislumbra cómo han de entrelazarse con la trama secundaria en el acto segundo. Pero, lógicamente, sólo se ha desarrollado una parte del conflicto de la trama principal, el de Narciso y su madre. El conflicto triangular de esa acción no se completará hasta muy entrado el acto segundo. En éste, y a medida que se vaya desplegando, las dos acciones se entretejerán y se fusionarán tan completamente que se nos aparecerán en una sola unidad armoniosa. Se abre el acto con un diálogo adecuado para indicar la agitación que produce la desaparición de Narciso. Liríope particularmente está preocupada, pues es la primera vez que su hijo sale de la cueva. Según ella, hay sólo una cosa que atraerá a Narciso: la música. En su ansiedad por recobrarlo Liríope, por el momento, se olvida de la profecía.

Cada una de las ninfas, Laura, Nise, Sirene y Eco cantan, y cuando Narciso, sediento, está a punto de beber, es cautivado por las bellas voces, y sobre todo por la de Eco, que descuella sobre las demás y a quien por ello imagina muy hermosa. Ya experimenta Narciso un conflicto interior entre los *labios* y los *oídos*. Quiere que sus labios toquen el agua, pero la música le seduce los oídos. Empieza así a desarrollarse el cumplimiento de una parte de la profecía del primer acto. Bajo el hechizo de la música y del Eros ascendente, todo está listo para la primera reunión de los dos protagonistas. Hay una violenta erupción de las emociones en Narciso cuando contempla a Eco, la primera mujer que ha despertado sus deseos naturales:

...que vi, puesto
 que en mi pecho no encendió
 nunca tan activo fuego
 como tu voz y tu vista
 han encendido en mi pecho. (582 a)

De hecho es la segunda mujer que él ha visto, pero la primera que le revela su condición masculina. En el resto de la comedia Narciso experimentará un conflicto (Liríope - Eco), el cual será uno de los factores que causará la catástrofe.

El estilo está aquí en consonancia con el trastorno emocional de Narciso. Éste queda "dudoso, absorto y suspenso". Esta preocupación y confusión están expresadas en términos opuestos: *agua* (su sed) y *fuego* (su amor). Pero el deseo amoroso es más intenso que el deseo de saciar su sed, de tal modo que éste es eclipsado por aquél y reemplazado en la metáfora:

¿cómo de una sed y otra
tanto has trocado el afecto,
que en vez que labios y oídos
beban agua y aire, has hecho
que beban fuego los ojos? (581 c)

Los dos amantes se arrullan: Narciso llama a Eco "pájaro" y ésta se refiere a Narciso como "bruto diamante", la misma imagen empleada por Liríope al final del acto primero. Narciso se siente atraído por la belleza física de Eco, quien a su turno queda impresionada por el alma de aquél.

Que Calderón intentaba esta escena como dramatización del impulso natural, se puede ver también en el lenguaje. Cuando Narciso pregunta a Eco quién es, ella responde "una mujer". Y que Eco, por su parte, también está movida por el mismo impulso, es patente en la pregunta mordaz que Narciso le hace:

Pues, ¿cómo en este desierto
a quien no conoces buscas?
¿Úsase en el mundo eso
de que busquen las mujeres
a quien no conocen? (582 a)

Cuando Narciso se reúne con su madre, ya no quiere abrazarla; sus brazos son sólo para Eco. Después que los protagonistas se han marchado, Bato, el gracioso, expresa la opinión de que madre e hijo son salvajes. Sirene opina que son meramente "una mujer y un hombre". Luego, Calderón pone en boca del gracioso estas palabras irónicas sobre los hombres y las mujeres:

Esos, a lo que yo entiendo
son los peores salvajes,
la vez que llegan a serlo. (582 c)

Bato añade, además, que a las mujeres les gustan sólo los salvajes. Para demostrar su aserto cita los varios tipos de hombre de quienes se enamoran: "volatín, toreador, disciplinante, esgrimidor". Esta parte que trata del hombre salvaje revela dicha condición en Liríope y Narciso, y en la naturaleza de la pasión amorosa en cuanto afecta a los tres protagonistas de la trama principal. Las observaciones cómicas del gracioso no sólo parodian la acción principal, sino que también refuerzan por contraste la seriedad del tema del amor.

De mala gana Liríope permite a Narciso que viaje por el valle a ver con sus propios ojos el trabajo de los pastores. Le ha advertido de los peligros de la profecía tocante a "una voz y una hermosura", y después de pedirle que se guarde a sí mismo, manda a Bato que no le permita hablar con ninguna pastora. Narciso repite casi como un papagayo los preceptos de la madre y promete recordarlos. Todavía no se ha librado de su influencia represiva en cuanto a su propia vida física. Además, no ha sido instruido en cómo enfrentarse con la realidad. Cándidamente hace tres preguntas mordaces: 1) "¿Qué es ser valiente?"; 2) "¿En qué, dime, ha consistido el ser entendido un hombre?", y 3) "¿En qué ha caído ser galán?" Desconoce la atracción física de la apariencia bella. No sabe nada del valor ni de la sabiduría. Por eso, cuando oye cantar a Eco, recuerda los consejos de la madre y huye explicando

que es un encanto tu voz
y tu hermosura un hechizo. (584 b)

El desdén de Narciso sorprende algo a Eco y le causa emociones encontradas, pues está locamente enamorada de él:

Desde el instante que vi
la hermosura de Narciso
vivo, juzgando que muero,
muero, juzgando que vivo. (584 c)

El desdén de Narciso tiene un paralelismo con el de Eco hacia Silvio y Febo. Eco siente compasión hacia ellos:

¡Oh, qué mal contento, amor,
eres, pues que no ha podido
despicarte de un amado,
tener dos aborrecidos! (584 c)

Lo que altera la trama secundaria es el resultado directo de cambios en el parentesco de caracteres en la trama principal. Tanto Febo como Silvio sienten compasión por Eco y disputan la cuestión del amor, lo que refuerza el tema de la trama principal por paralelismo y contraste. Los celos de Febo le llevarían momentáneamente a agredir a Narciso, pero pronto se reporta:

Que yo no quiero tomar
 más venganza que en mí mismo
 pues tú no tienes la culpa
 de querer a quien te quiso,
 y yo sí de haber amado
 a la que me ha aborrecido. (585 c)

Cuando Bato informa a Narciso de que Febo quiere a Eco, ya Narciso, como Eco antes, está sitiado por emociones ambivalentes:

...que a un tiempo mismo
 me abraso y tiemblo, alternando
 hielo ardiente y fuego frío? (585 c)

Llega el clímax del acto segundo cuando Eco se pone va blanca, ya roja, cantando en términos gongorinos su amor por Narciso y ofreciéndose ella misma en matrimonio. La alta intensidad emocional de su declaración obliga a Narciso a admitir que le habría declarado su amor si ella no lo hubiera hecho antes. Pero la imagen de la madre dominante y sus preceptos vencen en la mente de Narciso, quien intenta resistir al poder del amor huyendo. En este punto, Calderón unifica las dos acciones. Febo y Silvio entran a tiempo para observar la lucha entre Eco y Narciso. Cuando Narciso trata de huir, Eco pide venganza:

Véngume el cielo de ti. (586 b)

La lucha de los dos personajes envueltos en el entrelazar de las dos acciones no es sólo física, sino también mental. Silvio, en términos dialécticos procura justificar su deseo de ceder a la petición de Eco:

tan fuera de la razón
 las leyes los cielos tienen,
 que mandan que muera quien
 es querido, y no quien quiere.⁶ (586 c)

⁶ Calderón expresa la misma idea también en *El mayor monstruo los celos*, ed. E. W. Hesse, Madison, 1955, vv. 1920-1923.

Febo toma el punto de vista contrario, sosteniendo que no es lícito ofender al que Eco quiere. Luego ocurre lo opuesto en los susodichos puntos de vista cuando Febo sabe que Narciso desdeña a Eco:

Ahora le daré yo muerte
 porque a lo que quiero yo
 no ha de haber quien lo desprecie. (587 a)

Silvio, como Febo, se mueven por el amor y cambian de posición:

Ahora le defenderé
 yo, si advierto que le tiene
 esa obligación mi amor. (587 a)

En el momento en que Febo y Silvio luchan, llegan Liríope, Bato, Anteo y Sileno. Creyendo que la profecía está a punto de efectuarse, Liríope jura impedirlo. Su plan de separar a Eco y Narciso dispone al espectador para el último acto.

El acto tercero se abre con una disputa entre Febo y Silvio por una parte, y por la otra con una disputa entre éstos y Anteo. A pesar del desdén de Eco, los dos rústicos se niegan a ser amigos, pero tampoco serán enemigos. Puesto que ya no son rivales en el amor, por ser desdeñados ambos por Eco, convienen en permanecer neutrales. Ambos consienten en vengarse de Narciso, pero por distintas razones: Silvio porque Eco quiere a Narciso, y Febo porque Narciso desdeña a Eco. Este doble foco en la cuestión del amor y del amor no correspondido, se ve desde la polaridad de las palabras *querer-despreciar*. A este conflicto verbal se sigue otro fundado sobre los términos contrarios de *ignorar-saber*.

Febo y Silvio deciden desdeñar a Eco, y así pagan el trato que recibieron antes. El desdén de ambos tiene un paralelo con el de Narciso hacia Eco en el acto segundo. La ninfa empieza a dolerse del desprecio que significa su partida repentina, pues se sentía halagada por haber causado un amor aunque no pensara nunca en corresponderlo:

que es una ceremoniosa
 vanidad verse querer,
 que se desestima antes,
 y se echa menos después. (588 a)

Cuando Narciso decide huir a causa del peligro que le señaló su madre y también a causa de su falta de habilidad para dominar su pasión, Eco pone en práctica los recursos psicológicos que toda mujer conoce y jura vencer desdén con desdén:

...pues
lo que fue veneno en ellos
será medicina en él. (588 b)

La canción de Eco encanta a Narciso. Cuando su madre trata de detenerle, Narciso le hace una pregunta personal:

...vencerse a sí mismo,
di, quién ha podido? (589 a)

El veneno que Eco emplea, metafóricamente, también será empleado literalmente por Liríope quien, como su hijo, una vez sufrió las angustias de "amar y aborrecer". La suerte está echada. En un soliloquio Liríope repasa la situación y reflexiona sobre el futuro curso de su acción.

¿Qué hará ella mientras su hijo se va acercando al límite de la destrucción profetizada por Tiresias? ¿Se aprovechará de todo lo que Tiresias le ha enseñado en la soledad del bosque?

Aprovechémonos, pues,
del saber; que no aplicado,
de nada sirve el saber. (589 a)

Liríope confeccionará un veneno que, pisado por la ninfa, la hará repetir sólo la última parte de lo que oye. Así destruida la belleza de su voz su hermosura física también será imperfecta. Con jactanciosa soberbia, Liríope amenaza vengarse de los cielos, si le falla esto.

Entretanto, Narciso ha huido a las montañas a cazar y escapar de lo que su madre llamó previamente "el destino ... tuyo también", a saber, el sufrimiento de las emociones ambivalentes de amor y odio. La caza del venado se asemeja a la caza de una mujer en cuanto a idea e imágenes. Narciso lamenta la huida del ciervo ya herido por una flecha (de amor), y se queda a orillas del arroyo, mientras Bato continúa la persecución.

Luego tiene lugar la importantísima escena de la egolatría de Narciso. A menudo ha visto una imagen en la fuente, la suya; pero

siempre la ha considerado una ninfa. Una vez más alude a su ignorancia y a su necia crianza, puesto que nadie le ha informado aún si era "ofensa o lisonja" beber estas aguas. Ansiosamente busca solaz y alivio. Simbólicamente la fuente representa el agua de la vida que su conducta le negó cuando escuchó los avisos de su madre y despreció a Eco. La egolatría es una sustitución del amor hacia el otro sexo. El plan de la madre de guardar a Narciso de la "voz y hermosura" de Eco ya empieza a fracasar, puesto que éste se enamora de su propia hermosura a medida que se mira y habla consigo mismo, es decir, con su imagen reflejada en el agua. Nunca Liríope pudo prever esta situación.

Calderón nos lleva a enfocar desde doble punto de vista la hermosura en Eco y en Narciso. Vuelve a repetirse la cuestión del doble enfoque en la escena en que la cara de Eco también se refleja en el agua. Narciso queda confuso y se pregunta por qué tiene "dos cuerpos". Eco trata de disipar la ignorancia de Narciso, que es mayor que su pena, explicando que el agua sirve de espejo para reflejar sus cuerpos. Pero en el momento en que Eco está por descubrirse, revelando a Narciso la identidad de la diosa que él vio en el agua, pierde el don de la palabra y llega a ser sólo un eco. En este momento de la crisis, cuando Eco quiere desengañar a Narciso, éste se pone más confuso que nunca, y sólo anhela buscar a los músicos para que canten a la diosa de la fuente a quien le ha rendido

el ser, la vida y el alma. (591 b)

Este último desdén combinado con la pérdida del poder de la palabra es demasiado para Eco. Como Liríope, buscará refugio en la soledad de las montañas, aislada de todo contacto con la sociedad. Ruega a las montañas y los bosques que oigan su pedido de soledad mientras suspira por Narciso.

La escena siguiente entre Bato y Sirene parodia la pérdida del habla de Eco. Ha entrado Sirene en busca de Eco, pero cuando ve a Bato se calla:

... ¡Oh, cuánto me cansa
este necio! Hablar no quiero,
porque me deje y se vaya. (591 c)

Bato está contento de que se callen las mujeres:

¡Linda cosa! Albricias, hombres:
todas las mujeres callan
desde hoy: peste general
ha venido por sus hablas. (591 c)

La escena arriba citada no sólo provee alivio cómico, sino también sirve para intensificar el tema principal del amor no correspondido por medio del contraste.

Febo, que está verdaderamente enamorado de Eco, acaba de abrirse paso en su busca por el espeso bosque

... que tejió
rústicamente la varia
naturaleza, que a veces
es sin el arte más sabia. (592 a)

Febo hace a Bato cinco preguntas tocantes a la suerte de Eco, en que vemos el intento cómico del autor:

fáltóle el habla,
que en mujer es más que todo. (592 a)

Narciso vuelve con los músicos para dar una serenata a la deidad de la fuente. Lo cómico y lo trágico continúan en yuxtaposición. Bato no ve a ninguna diosa en el agua, sólo su cara barbuda. Narciso se maravilla de la simplicidad de Bato, pero la suya es mayor. Eco repite sólo las últimas palabras de los cantores:

"amor, celos, penas siento.
¡Ay que me mueró!" (593 a)

que pronostican su inminente muerte. Irónicamente, es Liríope la que debe desilusionar a su propio hijo, informándole que en su ignorancia (de la cual ella es culpable) se ha enamorado del reflejo de su propia figura. Por medio de ecos, la ninfa repite las últimas palabras de Narciso para anunciar su futura suerte:

... mueras
enamorado de ti. (593 c)

De una manera semejante, la ninfa repite

el cielo me dé venganza
.....
hermosura y voz me han muerto
... muero
aborreciendo y amando. (593 c)

Como Eco al final del Acto II, Narciso busca la venganza. Quiere huir de sí mismo y como Eco y Liríope, anhela la soledad de las montañas.

Queda desilusionada Liríope, porque todos los medios que ha empleado para impedir la profecía sólo han logrado apresurar su realización. Eco se odia a sí misma pero no puede ocultarse de sí misma. Narciso, habiéndose enamorado de su propia imagen reflejada en el agua, también tiene conflictos. Los personajes de la acción secundaria ya están relacionados con el clímax. Febo quiere curar a Eco (la vida); Silvio desea vengarse de Narciso (la muerte). Se ajustan estos dos temas al eje *aborreciendo-amando* de la acción principal. Durante un terremoto, y a medida que se oscurece el teatro, Eco vuela y Narciso se convierte en una flor, cumpliendo así con la profecía de la suerte:

pues ruina de entrambos fueron
una voz y una hermosura,
aire y flor entrambos siendo. (594 c)

A pesar de los momentos de alegría y risa ocasionados por los chistes del gracioso, la profundidad temática de la comedia reside en el poderoso dominio de la madre sobre su hijo inocente y cándido y en las trágicas consecuencias de sus acciones, su creencia en la profecía y su filosofía errónea. El tema principal del amor no correspondido depende de la influencia represiva de la madre que se manifiesta en las advertencias al hijo del peligro de ceder al poder del amor. Las cuestiones fundamentales del abuso de la autoridad de los padres y la educación de los hijos se destacan en el significado total de la obra.

Narciso tiene que luchar con su madre, con la profecía, con Eco, con la sociedad y consigo mismo. Todos los personajes de la acción principal Liríope, Eco y Narciso, se aíslan de la sociedad, acogiéndose a la soledad de los bosques y las montañas, una vez u otra, cuando no pueden hacer frente a los problemas de la vida.

A juzgar por las observaciones de Bato, el gracioso, al final de la comedia:

¡Y habrá bobos que lo crean! (594 c)

queda la duda de si Calderón hablaba irónicamente, o no era completamente consciente del sentido de su dramatización del

argumento mitológico. De todos modos, por intuición o por ingeniosidad, nos ha dejado una tragedia mítica sobre el problema del narcisismo y al mismo tiempo ha subrayado un aspecto de su motivación a la que la psicología moderna llama la imagen de la madre dominante.

EVERETT W. HESSE

Universidad de Wisconsin

GARCÍA LORCA Y SU LEYENDA DEL TIEMPO

Durante su permanencia en los Estados Unidos (1929-1930), García Lorca dio a conocer a sus amigos algunos pasajes de *Así que pasen cinco años* (*Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*).¹ Esta pieza, si se exceptúan los fragmentos de *El público* y *Poeta en Nueva York*, se destaca con caracteres singulares dentro de la producción del autor y aparece como una experiencia casi insular en la que ha condensado aspectos característicos de las corrientes estéticas más avanzadas de ese tiempo. Se ha dicho que estas obras representan —cada una en su género— la reacción del poeta frente a una civilización y un modo de vida que chocan con su sensibilidad. Como señalan Ángel del Río y José Luis Cano, quizá el origen de esta reacción (que determina los

¹ La más antigua noticia de esta obra es el recuerdo de Ángel del Río de las lecturas de algunos fragmentos por el autor mientras permaneció en 1929 en casa de aquél en Catskill Mountains, estado de Nueva York (Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1958). José Luis Cano consigna que en 1930, en La Habana, el poeta continuaba trabajando en la pieza, y el 4 de octubre de 1931 un grupo de amigos escucha su lectura completa en casa de Carlos Morla en Madrid. A mediados de 1936 el Club Anfístora, dirigido por la actriz Pura Ucelay, ensayaba *Así que pasen cinco años*, pero no llegó a estrenarla (J. L. Cano, *García Lorca*, Barcelona, Destino, 1962). Jean-Louis Schonberg supone, por los datos de Adolfo Salazar (en *La casa de Bernarda Alba*, *Carteles*, La Habana, 10 de abril de 1938), que la obra estaba terminada en 1930 (J. L. Schonberg, *Federico García Lorca. L'homme. L'oeuvre*, Paris, Plon, 1956, p. 287).

Así que pasen cinco años fue estrenada en Buenos Aires en el teatro Smart, el 18 de julio de 1948, por el conjunto Los Pies Descalzos que dirigía Francisco Silva. También fue representada en Montevideo por el Teatro Universitario (según consigna José Mora Guarín en su *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 174).

peculiares modos expresivos de las obras citadas) no sea sólo el resultado de su contacto con Norteamérica, sino más bien el producto de un estado de ánimo anterior que hace crisis hacia 1928 y en el que hallan cauce una larga serie de influencias sufridas en el período que va de 1918 a 1930.²

García Lorca procede del simbolismo. Cultiva una poesía de tendencia *pura* con particular sesgo nacional y a veces específicamente folklórico. Se observan en el suyo rasgos de estilo comunes a su generación y a la poesía europea de la época, concreción de una nueva corriente de ideas estéticas que se impone en apariencia como reacción contra escuelas inmediatamente precedentes (por ejemplo, el modernismo hispanoamericano), pero que en esencia resulta solución diversa partiendo del mismo origen. Los años que van de 1910 a 1930 exhiben abundancia de movimientos renovadores en la poesía y las artes, sostenidos por ciertas corrientes de pensamiento. Penetrados de irracionalismo, buscan liberarse de la realidad que, paradójicamente, es la causa de este vuelco intelectual.

El arte contemporáneo busca fundamentalmente la ambigüedad del texto, cuyo plano real abre una perspectiva hacia los objetos o las circunstancias (reales o imaginarias), y al mismo tiempo otra hacia un descubrimiento no conceptual de esencias o hacia la creación de una nueva realidad, virtual y válida en sí misma. Por lo tanto el arte consiste en la estructuración de objetos estéticos autosuficientes. El signo estético es, en su función primaria, una señal hacia lo designado: plano real. Pero este plano real se presenta siempre estilizado de manera que no aparezca familiar, sino extraño; nuevo por lo tanto. Realidad transfigurada, no ajena al sentimiento de absurdidad que define también en gran parte la problemática contemporánea. Al mismo tiempo que el poeta tiende a alejar el objeto, o mejor, que tiende a mostrar su extranjería en el mundo, se lo percibe apasionado esencial —no exteriormen-

² García Lorca escribía a Jorge Guillén en 1928: "Mi estado espiritual no es muy bueno que digamos. Estoy atravesando una gran crisis *sentimental*, de la que espero salir curado"; y a Jorge Zalamea: "Después de construir mis *Odas*, en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía *evadida* ya de la realidad como una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir..." (citados por J. L. Cano, *op. cit.*, p. 69). Cf. Jorge Guillén, Prólogo de las *Obras completas* de Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1954.

te— por el mundo y su diálogo con él, aunque a menudo rompa con ironía o agresividad toda posibilidad de relación emocional con el objeto. Por ello lo poético es muchas veces la tensión producida por incongruencia: desacuerdo entre el material y su realización, entre el ámbito significativo y la imaginería con que se reviste. La nueva época encierra también marcados contrastes. Así, la búsqueda de la intensidad expresiva con los recursos más despojados de retórica, aunque puede darse la fluencia caudalosa y discursiva como otra polaridad. Hermetismo en unos poetas; claridad en otros. Pero en todos ambigüedad deliberada, imaginativa y simbólica. Hay además una conciencia de la obra como arte poética, tanto en lo que se refiere a la búsqueda de sus cánones adecuados como al proceso de creación.

García Lorca se encuadra dentro de esta fisonomía del arte de la época, y aunque no pueda encasillarse su obra en general — *Así que pasen cinco años* en particular— en un *ismo* determinado, es necesario examinarlos para intentar una aproximación a las similitudes y diferencias que guardan con su estilo individual, y destacar luego lo que de propio y original exhibe una obra como su *Leyenda del tiempo*.

En España, tal vez por repercusión más que por ímpetu propio, afloran hacia 1918 los primeros atisbos de dos movimientos innovadores. Uno, el ultraísmo, pretende ir "más allá", superando los lugares comunes de la estética tradicional. En el manifiesto preliminar se anuncia la voluntad de crear un arte original, rebasando las metas del pasado, especialmente las de la generación novecentista y la del "rubenismo y su cohorte de cantores fáciles". Mientras los manifiestos y las conferencias se suceden en medio del revuelo, la hostilidad y las burlas del mundillo artístico-literario, la corriente va asentando posiciones y acreciendo su radio de expansión a través de nacientes revistas, tan efímeras como el movimiento mismo, que —según Guillermo de Torre— puede darse por disuelto hacia 1923. "El ultraísmo ha tendido preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión erótica".³ Esta escuela se entrecruza con el creacionismo, de dis-

³ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, pp. 58-59.

cutida y zarandeada filiación —aún sigue debatiéndose si su iniciador fue Huidobro o Reverdy—, que podría con propiedad definirse en los mismos términos que el ultraísmo y cuyas manifestaciones iniciales se conocen también en España en 1918.⁴

Tanto el creacionismo como el ultraísmo⁵ son brotes vinculados con una ola de fenómenos similares más antigua y mayor. En efecto, desde antes de la guerra europea los centros intelectuales se veían sobresaltados por la aparición de infinidad de escuelas literarias y artísticas, caracterizadas todas por un mismo impulso revolucionario; constituyen una consecuencia indirecta de las transformaciones, especialmente económicas y sociales, del mundo occidental a fines del siglo XIX y principios del XX. Las respaldan corrientes de pensamiento, como el irracionalismo bergsonian, y el desenvolvimiento de la psicología a la luz de las teorías de Freud.⁶ Así surge el futurismo en Italia (1909), algo descabellada invención de Marinetti, que, con alocuciones incoherentes y pomposas extiende como un alud por toda la Península su pirotecnia de imágenes deshumanizadas, su vértigo entusiasta y su agresivo nacionalismo anticipador de las doctrinas fascistas. De la misma época es el cubismo en las artes plásticas, que se divulga literaria-

⁴ Antonio de Undurraga (en su *Teoría del creacionismo*, prólogo a *Poesía y prosa* de Vicente Huidobro, Madrid, Aguilar, 1957) niega la prioridad cronológica del ultraísmo establecida por Guillermo de Torre (*op. cit.*) y lo considera como una derivación del creacionismo, dado a conocer por Huidobro en 1918. La perspectiva histórica, sin embargo, muestra la dificultad de establecer límites tan estrictos, de modo que ambos movimientos pueden considerarse simultáneos.

⁵ A los numerosos ejemplos de Undurraga (*op. cit.*, p. 99 y ss.) de imágenes creacionistas de García Lorca (o creacionista-ultraísta), pueden agregarse, de *La doncella, el marinero y el estudiante* (1928): "Una canoa automóvil llena de banderas azules cruza la bahía dejando atrás su canto tartamudo. La lluvia pone a la ciudad un birrete de doctor en Letras." "La doncella en su balcón piensa dar un salto desde la letra Z y lanzarse al abismo." También aparecen en *El paseo de Buster Keaton* y en las narraciones (*Degollación del Bautista, Suicidio en Alejandría, Nadadora sumergida*, etc.).

⁶ "La enorme expansión de las tendencias irracionalistas... [caracteriza] los fines del XIX y comienzos del XX." La crítica de la ciencia y la crisis de la física contribuyeron a generalizar la duda en el valor de la razón. "Paradójicamente, también el empirismo contribuyó notablemente a su desarrollo cuando, bajo la forma del *darwinismo*, se trasladó a la vida su visión mecánica del mundo... toda la vida consciente, incluida la razón, había que reducirla a elementos inferiores y subordinarla a las leyes vitales de la evolución." "Por últi-

mente a partir de los famosos caligramas de Apollinaire. En Suiza, hacia 1916 irrumpen las primeras manifestaciones dadaístas, movimiento irracional y nihilista —hasta en lo absurdo de la denominación— que pronto se extiende a París. Luego de su ofensiva periodística y de la insolencia de sus actos públicos en salones y teatros, el dadaísmo comienza a decaer para prolongarse en otros movimientos similares. De esta manera aparece el surrealismo, organizado por antiguos dadaístas, que lanzan el primer manifiesto en 1924.

Según una perspectiva que abarca no sólo el detalle anecdótico, sino más hondas causales, el surrealismo (junto con su antecesor inmediato) se vincula con el expresionismo.⁷ Este movimiento apareció en Alemania al principio relacionado con las artes plásticas, y en 1911 Worringer lanza el nombre⁸ como caracterización de un estilo pictórico —Cézanne, Van Gogh, Matisse—. En años anteriores se habían fundado círculos de arte que condensaron las tendencias estilísticas reveladas en las obras de Kokoschka, Kandinsky, Marc, Klee (así como para Picasso, Braque y otros se desenvuelve el período cubista, derivado también de las teorías de Cézanne). El expresionismo sustenta el propósito de enjuiciar el status social de un mundo al que se rechaza, mostrando su verdadero rostro, el de la sociedad y el del individuo, y formulando planteos metafísicos y religiosos. Estos fundamentos teóricos, aplicados al arte, requieren nuevos recursos expresivos. En la pintura el expresionismo se da con una tendencia a la abstracción y a la mezcla de lo racional y lo irracional en la selección de motivos, en la preferencia por el arte primitivo e infantil o por el angustiado del barroco. En la literatura fructifican las influencias del simbolismo por una parte, y del teatro noruego —Ibsen, Strindberg—

mo... la imagen del mundo, monista y determinista, que trazara la ciencia con anterioridad a 1900, fue tan provocadora que dio ocasión a la protesta de toda una serie de pensadores que se sentían llamados a salvaguardar los derechos de la vida, de la persona humana y de los valores espirituales. Esta protesta surgió en forma inesperada y especialmente fuerte en dos filósofos, James y Bergson." (I. M. Bochenski, *La filosofía actual*, trad. española de Eugenio Imaz, México-Buenos Aires, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 40-41).

⁷ Fritz Martini en "Der Expressionismus", artículo incluido en *Deutsche Literatur im XX. Jahrhundert*, Heidelberg, Rothe, 1959.

⁸ Ya lo había utilizado el pintor Hervé en Francia.

por otra, con matices particulares. Entre las aspiraciones comunes a la lírica y al teatro expresionistas (el segundo logra su auge entre 1912 y 1923) se encuentra la de manifestar la angustia que el hombre siente en un mundo aparentemente estable, pero esencialmente desquiciado, como lo demostrarán las grandes guerras del siglo. La literatura expresionista se propone, sobre todo, el reencuentro del hombre consigo mismo, la búsqueda de su esencialidad y de su sentido en el universo. Y a través del hombre —del artista— se interpreta el mundo sin preocuparse de “lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable”; “lo que [se] «ve» son imágenes, lanzadas desde el interior al espacio, como una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiva tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás”.⁹ Entre los temas constantes de la representación del hombre en el mundo caótico, el expresionismo recoge el eterno de la muerte y renueva el de la lucha del espíritu, frente al maquinismo (que los futuristas interpretaban con acentos triunfales), a la miseria, a la desigualdad social, a la opresión política, a la moral anquilosada. Con técnicas renovadoras, muchas ya anticipadas por Buchner, Strindberg, Wedekind, el teatro, en busca de tales esencialidades, o mejor, de la idea que de ellas se forja el artista, intenta desarticular la coherencia de nuestras representaciones, despreocupándose por su lógica racional, por medio de la organización en escenas o cuadros yuxtapuestos que no siempre implican sucesión temporal, o bien tiende a la representación simultánea de escenas —distintos planos de la experiencia— al modo de los retablos medievales. Lo dramático y lo lírico se mezclan, como asimismo la fantasía y el ensueño, la antítesis y la contradicción, todas objetivaciones de la interioridad humana, del subconsciente o del inconsciente. El modo de representación no le permite al artista profundizaciones psicológicas; sus personajes son ideas, símbolos o alegorías, y como tales llevan nombres genéricos: es decir, no son individualidades, sino abstracciones. Esta creación dramática se basa en una técnica de “teatro teatral” —según la fórmula extendida a principios de siglo y aplicada por Edward Gordon Craig, entre otros— que no

⁹ Elise Richter, *Impresionismo, expresionismo y gramática*, en el volumen colectivo *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1936, pp. 88 y 90.

vacila ante el desafortado melodrama o la acción gratuita,¹⁰ sin justificación o verosimilitud, y usa todos los recursos de la maquinaria escénica para producir efectos. Se advierte un marcado contraste, no siempre equilibrado, entre el fondo irracional y mítico perseguido, y el intelectualismo y aguda conciencia del artista¹¹ que no desdeña emplear intensivamente procedimientos de diversa procedencia: la estilización como en el ballet —otro modo de exteriorizar lo que el personaje significa—, la máscara como en el teatro antiguo —para simbolizar la multiplicidad o el ocultamiento del ser—, la pantomima, los muñecos y, naturalmente, la mezcla de lo trágico, lo cómico y lo grotesco.

Si el expresionismo aspiraba tanto a la reforma del arte como a la de la humanidad, el surrealismo se propone, desde sus antecedentes dadaístas, conmover los fundamentos mismos de la sociedad en su ataque al lenguaje en tanto vehículo de significación y comunicación,¹² como medio de liberación humana. Por otra parte se manifiesta antirrealista en sentido algo diverso que el expresionismo, en la afirmación de Breton de que el arte no debe expresar el contenido manifiesto de una época, sino el latente (hasta años después no se volcarían "al servicio de la revolución"). El surrealismo es consecuencia —dirá más tarde Breton— de la ruina del edificio de Kant y Descartes; del cambio de representación del mundo como lo demostraron Picasso y Chirico; del reconocimiento de los abismos descubiertos por Freud fuera del mecanismo lógico del pensamiento y la falacia de los datos sensoriales; de la reacción de los escritores "malditos" como Ducasse, Rimbaud, Sade, frente a sí mismos y frente al mundo.¹³ Estos hechos, continúa, implican una revolución que amenaza aun las instituciones

¹⁰ Guillermo de Torre, entre otros, señala esta característica de la acción gratuita como un vínculo con el simbolismo de Rimbaud (prólogo al *Teatro* de Georg Kaiser, Buenos Aires, Losada, 1959).

¹¹ Cf. Rodolfo E. Modern, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Nova, 1958, p. 93.

¹² Tristán Tzara, *Le surréalisme et l'après guerre*, Paris, 1947. Los *Fragments d'une conférence prononcée à Madrid à la "Residencia de los Estudiantes"*, por Aragón, el 18 de abril de 1925, parecen ser, según Ángel del Río, testimonio del primer contacto directo que España tiene con la corriente surrealista.

¹³ El expresionismo se origina, como se ha señalado, en fuentes comunes. "Yo comienzo donde Rimbaud acaba", son palabras de Georg Kaiser citadas frecuentemente.

más respetables y anuncian una nueva moral.¹⁴ Pero Breton, en el primer manifiesto (1924) se limitaba a preconizar una revolución dentro del hombre, por la liberación psíquica. En efecto, el surrealismo es “automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”.¹⁵ A estos caracteres se agregan otros, como ciertas formas de percepción antes no advertidas en cuanto tales; una, el “humor objetivo”, síntesis de dos elementos: la imitación de las formas contingentes de la naturaleza y el humor, concebido éste como una defensa del hombre en medio de un mundo amenazante; la otra, el fenómeno de la simultaneidad o coincidencia de series reales y series ideales de sucesos, que derivará en el “azar objetivo” en poesía o en el “encuentro fortuito” en pintura. El automatismo une estos modos perceptivos captando y resolviendo las tensiones que se establecen, por ejemplo, entre realidad y sueño, razón y anormalidad (locura, alucinación, etc.), objetividad y subjetividad, percepción y representación, pasado y futuro, vida y muerte. . . Se toman, pues, en cuenta en el lenguaje surrealista —hasta constituirlo— las contradicciones, la ambivalencia o plurivalencia psíquica, la mentalidad infantil y la primitiva, los sueños, los trances, las visiones, como asimismo las doctrinas esotéricas y las ciencias ocultas, a modo de puentes para trascender los límites de la mente y obtener con ello una ampliación del mundo.¹⁶ La fantasía es la forma de expresión de las realidades latentes; lo son también los símbolos y los mitos. Tal suma de antítesis y polaridades en la poesía surrealista se manifiesta básicamente en la imaginería por sí misma, como apertura del universo. Señala Anna Balakian que la imagen surrealista deriva de la divergencia y la contradicción, sin fundarse necesariamente en un objeto ya existente.¹⁷ Principio esencial es la multivalencia semiológica de las palabras, las que al combinarse provocan el

¹⁴ André Breton, “Limits not frontiers of surrealism”, en: Herbert Read, *Surrealism*, London, Faber and Faber, 1936.

¹⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Kra, 1924.

¹⁶ Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

¹⁷ Anna Balakian, *Surrealism. The road to the absolute*, New York, The Noonday Press, 1950.

efecto poético por la dosis de sorpresa o absurdidad que producen, ambos elementos acordes con el mecanismo mental humano. El antilogicismo y antirrealismo radicales aparecen así en forma de metáforas contradictorias, de relaciones imposibles, de negaciones de la realidad, de lo visionario.

Ecós de estos movimientos europeos de vanguardia, como se ha dicho, el ultraísmo y el creacionismo fueron las versiones hispanas, y las llaves por las que se abren en la Península las puertas a la nueva sensibilidad europea. Pero sería injusto verlos sólo como meros ecos, sin aportes propios. Precursor directo, indudablemente, es Ramón Gómez de la Serna desde sus primeros libros a principios de siglo, por la variedad de su imaginación, de su humorismo, de su invención metafórica. Tal vez el rasgo más auténtico y personal de su aproximación al vanguardismo es el acento lúdico que caracteriza en gran medida su estilo, y que se manifiesta en la *greguería*. La estructura de tales aforismos, donde se fusionan los elementos más imprevistos, es la de verdaderas metáforas (o cadenas de metáforas) en libertad. En ellas se quiebra la organización del mundo, para fragmentarlo en microcosmos autónomos. La imaginería de Gómez de la Serna pareciera "la nueva inauguración del mundo" (como dice de la primera corrida de la primavera en *El torero Caracho*).

Valle-Inclán, en cambio, suele moverse siguiendo tanto las corrientes vanguardistas como elaborando simultáneamente tendencias propias, relacionadas, por otra parte, con la tradición artística española de la estilización por deformación grotesca (Arcipreste de Hita, Quevedo, Goya, Gutiérrez Solana). Su libro *La pipa de kif* (1919) trae maduros atisbos de su peculiar estilo esperpéntico, esbozado esporádicamente en obras anteriores y mostrado plenamente dos años más tarde en la tragicomedia *Los cuernos de don Friolera*.¹⁸ Valle-Inclán procede a una desrealización de los objetos partiendo de la realidad, la que ve como reflejada en espejos cóncavos que devuelven la desvalorización de la imagen: lo

¹⁸ En *Los títeres de cachiporra* de García Lorca (s. f.) aparecen algunos rasgos esperpénticos deliberados: "Espantanublos chilla como una rata"; "Traen un ataúd enorme en el que hay pintados pimientos y rábanos en vez de estrellas"; "Marcha fúnebre de pitos", etc. También se observan en *La zapatera prodigiosa* (1930): "Don Mirlo... mueve la cabeza como un muñeco de alambre"; "Mirlo de alambre, garabato de candil..."

grotesco por lo trágico, el muñeco o el pelele por lo humano, la mueca, el chillido, lo ridículo, la caricatura.¹⁹ “Las imágenes más bellas de un espejo cóncavo son absurdas”, dice en *Luces de bohemia*. El esperpento, proyectado sobre hondas raíces históricas, intenta mostrar el “sentido trágico de la vida española que sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”.²⁰

La deshumanización del arte de Ortega y Gasset, aparecido en 1925, dio el espaldarazo teórico a las nuevas orientaciones. En su obra señala el filósofo español, entre otras notas, el carácter netamente artístico de la obra creadora (exenta ahora de preocupaciones no estéticas); el cambio de jerarquía en cuanto a la selección de motivos inspiradores, en los que prevalece lo objetivo por sobre lo subjetivo; la huida de lo personal, de lo anecdótico y aun de lo estrictamente humano, rasgo que coexiste con los demás y hace de las nuevas corrientes un arte de minorías; la tendencia a la desrealización por medio de esquemas o ideas que sustituyen a la propia realidad. Al mismo tiempo subraya el sentido festival e intrascendente que en muchos casos asume el hecho artístico —frente a la actitud patética del arte tradicional—, y que considera una resultante del ritmo de vida de la época. En cuanto a las manifestaciones literarias en particular, afirma que la metáfora es “el más radical instrumento de deshumanización”,²¹ aunque no el único.

La *Revista de Occidente*, aparecida en 1923 bajo la dirección de Ortega y Gasset, se preocupa durante los trece años de su vida editorial por el acercamiento de las novedades europeas al lector hispano. Allí se publican traducidos, la poesía, la narrativa, el ensayo y el teatro de mayor repercusión en la época por las posibilidades que abrían. Entre 1926 y 1929 se dan a conocer estas obras dramáticas: *De la mañana a la medianoche*, *Gas* y *Un día de octubre* de Georg Kaiser, expresionista; *Orfeo* de Jean Cocteau, con elementos surrealistas de un barroquismo particular; *El em-*

¹⁹ Estos efectos corresponden a una deshumanización en la visión de los objetos, que se reducen a veces a una mera abstracción geométrica: “Diseñaba la vírgula de un sarcasmo hipocondríaco” (*Tirano banderas*). Cf.: “La elipse de un grito / va de monte / a monte” (F. G. L., *Poema del cante jondo*).

²⁰ También muestra Valle-Inclán en algunas obras esperpénticas la asimilación de recursos cubistas, ultraístas, expresionistas.

²¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. (La cita corresponde a la edición de Madrid, *Revista de Occidente*, 1956, p. 34.)

perador Jones de O'Neill, de renovadora técnica y angustiado simbolismo; *El hombre y sus fantasmas* de Lenormand, para citar sólo las más significativas.

No hay que olvidar por esos años, aunque trasciende el panorama literario, el auge del cine, cuya técnica suelen copiar el teatro y la narrativa posteriores, y en el que aparecen reflejadas las búsquedas de modos inéditos de expresión, frecuentemente emparentados con los movimientos de vanguardia. Una brevísima revista es sugestiva. *El gabinete del doctor Caligari* (de 1919, escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz, dirigida por Robert Wiene y cuidada en su aspecto escenográfico por un grupo de pintores del círculo expresionista *Der Sturm*), con su "universo deformado", no era más que la versión artística por un medio nuevo del expresionismo que "durante los días turbulentos que siguieron a la derrota [alemana]... invadió las calles berlinesas, los carteles de anuncios, el teatro, la decoración de los cafés, las tiendas y las exposiciones, como lo hizo el cubismo, algunos años más tarde en París"²² y el futurismo en Italia. El cine francés busca "la expresión de lo psicológico... por la «obra técnica»: desdoblamientos, sobrepresiones, flux, deformaciones",²³ la cámara veloz, la lenta, el negativo, con los que se muestran, por ejemplo, alucinaciones y sueños, dejando indeciso el límite entre la fantasía y la realidad (Germaine Deluc, Iván Mosjugin, Louis Delluc); esta tendencia culmina hacia 1923. De los mismos años son las búsquedas estéticas de Jean Epstein (*La caída de la casa Usher*). Al mismo tiempo se realizan las películas abstractas (género que aparece también en Alemania), como *Ballet mecánico* de Fernand Léger, y dadaístas: *Entreaeto* de Francis Picabia, René Clair, Man Ray y Erik Satie.²⁴ El surrealismo irrumpe en el cine en 1929 con *Un perro andaluz* de Dalí y Buñuel.

²² Georges Sadoul, *Historia del cine*, trad. española de José Agustín Mahieu, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, vol. I, p. 173.

²³ Manuel Villegas López, *Cine francés*, Buenos Aires, Nova, 1947, p. 92.

²⁴ Los *gags* de *Entreaeto* "pertenecían también al cine cómico de preguerra, del cual el dadaísmo había experimentado, quizá, su influencia" (G. Sadoul, *op. cit.*, p. 223) y continuaban utilizándose después de la guerra en las películas de Chaplin, de Harold Lloyd —quien en 1925 obtuvo gran éxito con *¡Viva el deporte!*—, del impasible y melancólico Buster Keaton, enredado a veces en fantasías con máquinas. Recuérdese la breve comedia de García Lorca *El paseo de*

Dentro de este panorama, en 1927 se celebraba en España el centenario de Góngora, que convocó el fervor de los jóvenes escritores. García Lorca da una conferencia sobre "La imagen poética de don Luis de Góngora", que es "una estética de la poesía contemporánea",²⁵ donde se destacan las relaciones del barroco español y el arte de Mallarmé, es decir, la modernidad del poeta cordobés. Esta modernidad consiste en la preeminencia de la deshumanización, en la construcción de objetos poéticos autosuficientes cuya imaginaria, alejada de la normalidad del mundo, conforma un universo propio que destruye por reflejo el valor de su contenido objetivo. Preocupación común de la generación del 27 es también el estudio de la lírica medieval española y de la poesía popular.²⁶

Buster Keaton (1928), aguda caricatura donde se mezclan la sátira a la cursilería ("Cuatro serafines con las alas celestes bailan entre las flores"), la alusión a las fantasías abstractas ("La bicicleta tiene una sola dimensión..."), el detalle surrealista ("Una joven cintura de avispa y alto cucuné viene montada en bicicleta. Tiene cabeza de ruiseñor"), el clisé cinematográfico (la "Americana con los ojos de celuloide" recuerda a Betty Boop). Se manifiesta también en forma irónica la idea que el poeta tenía de la cultura estadounidense: "A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío." Ángel del Río y José Luis Cano atestiguan la afición al cine de García Lorca. Cf. los poemas sobre Charlot, Harold Lloyd y Buster Keaton en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de Rafael Alberti.

²⁵ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, trad. española de Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 233.

²⁶ "...en España la poesía moderna ha tendido a ser oscura y esotérica, pero para los españoles el límite de lo esotérico no ocupa el mismo lugar que para los demás europeos, sino que se halla más alto. El regreso a la tradición nacional no llevó a los poetas españoles únicamente a Góngora, sino también a la poesía popular, sobre todo a los romances. Esta antigua vena de la poesía se había caracterizado ya por su estilo oscuro, lleno de laconismos y alusiones, con tendencia a confiar en la intuición y a suprimir los enlaces objetivos y lógicos. La lírica moderna se apoderó de ese estilo." "...es significativo que los españoles del siglo XX hayan tomado de su poesía popular e incluso de las canciones gitanas de Andalucía ese lenguaje simbólico y oscuro, que más que designar, evoca. Ello se debe a que este lenguaje se presta al estilo moderno que por muchas razones quiere ser oscuro y audaz." (H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 229-30).

Según el testimonio de Ángel del Río, García Lorca siguió los cambios de la poesía contemporánea, dentro de la que se sitúa su arte con caracteres propios.²⁷ Ciertos rasgos de su biografía, ciertas predilecciones, circunscriben la órbita de las orientaciones estéticas de la época y les dan sesgo individual: su afición por la música que culmina con la armonización de canciones populares, la comprensión de lo popular y lo gitano, el gusto por las dramatizaciones que recogen personajes tradicionales (por ejemplo, *Cristobita*). Como contraparte, sus dibujos muestran una técnica infantil y surrealista tal vez influida por Dalí, a quien dedica la *Oda* (1926) en la que realiza casi una teorización del cubismo.

El influjo de los movimientos de vanguardia aparece en *Así que pasen cinco años*, y sus posibilidades se ajustan a la expresión escénica de algunas tendencias latentes en su poesía anterior, y más especialmente en *Poeta en Nueva York* (escrito entre 1929 y 1930). Muchos de los recursos empleados para la presentación dramática (en el intento de construir un orbe que muestra una particular comprensión del tiempo, así como la ambigüedad y aun multivalencia de los personajes) revelan la huella expresionista, entrecruzada con caracteres más típicamente surrealistas: el antirrealismo y la puesta en libertad de las potencias psíquicas no conscientes. Ambas direcciones, en distinto grado y proporción, con algunos otros rasgos, según se verá, permiten la concreción del clima desrealizado de esta leyenda del tiempo, en el que pueden coexistir las antinomias: realidad-irrealidad, sueño-vigilia, pasado-futuro, objetividad-subjetividad, vida-muerte...

El argumento de *Así que pasen cinco años* sigue cierto desarrollo lógico: el Joven, en actitud de espera del amor, lo pierde; su cambio vital posterior se estrella en la frustración porque también se han producido cambios en torno a él, y ese contraste lo conduce a la muerte. Fuera de esta trama fundamental hay otra paralela

²⁷ "En general, la cuestión de las influencias de Lorca es muy complicada. A veces pretendía saber menos de lo que sabía en realidad, quizá para distinguirse como un poeta «nato» de los otros poetas de su generación, que tenían un fuerte temperamento intelectual. Tenía, además, una facilidad extraordinaria para asimilar y aprovechar cualquier corriente literaria o artística que estuviera en aquel momento en el aire; bastaban algunas alusiones, algunas conversaciones o rápidas lecturas. Era casi como un sexto sentido, como un atributo físico." (A. del Río, *op. cit.*, p. 37).

(la del Niño y el Gato muertos) y elementos líricos de escasa vinculación dramática con los anteriores (acto 3º, cuadro 1º), pero que acentúan el intento de presentar un "teatro teatral" como apoyo a la desrealización antes mencionada.

La anécdota argumental no es sino un modo de canalizar las dimensiones ópticas de los temas que se desenvuelven: el del tiempo, entrelazado estrechamente con el de la muerte, el amor frustrado y la imposibilidad del hijo, todos esenciales en la poesía y en la restante producción teatral de García Lorca.

El tema del tiempo determina la organización de la obra; el primer acto y el segundo cuadro del tercero parecen formar un marco dentro del cual se proyectan el segundo acto y el primer cuadro del tercero con un grado mayor de abstracción, ya que se trataría de una proyección de la mente del Joven. Esta estructura implica el abandono del concepto corriente del tiempo para sustituirlo por el del *tempo* psicológico y su interpretación metafísica.

En efecto, en el primer acto se habla de un viaje de cinco años y de la espera del regreso; en el segundo ese lapso ha transcurrido, pero ilusoriamente, pues se alude al gato que unos niños estaban matando a pedradas (aun cuando en el acto anterior se lo mencionaba como ya muerto), y en el cuadro final el motivo del niño recién enterrado y la acotación escénica sobre el reloj indican que sólo han corrido seis horas desde el comienzo de la acción. Dentro de esta perspectiva, sin embargo, el primer acto se inicia y finaliza a la misma hora; en otras palabras, el tiempo no ha pasado ni siquiera para permitir el desarrollo de la trama. Y en el tercer acto el reloj marca las doce, coincidiendo la muerte del Joven con el sentido de la hora final y definitiva.²⁸ Hay, entonces, un paralelismo de dos instancias temporales; una, la de la trama secundaria del Niño y del Gato, medida por el curso normal (con el trueque cronológico señalado), y otra indeterminada, porque niega al tiempo como proceso autónomo y lo acomoda a las fluctuaciones de la acción interior, del conflicto íntimo del protagonista. Este conocimiento totalista del tiempo en forma de proyecciones de la

²⁸ Cf. "Sobre lunas enormes, / la Eternidad / está fija en las doce", "Meditación primera y última", de *La selva de los relojes* (s.f.), en *Obras completas* de Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1954, p. 527. Todas las citas de García Lorca están referidas a esta edición, seguidas de un número que indica la página; para *Así que pasen cinco años* se tienen en cuenta las variantes consignadas en las páginas 1635-37.

psiquis, que obliga a la disklocación de los cánones tradicionales en el teatro, podría equipararse a la comprensión total de los objetos por medio de la representación de sus múltiples aspectos simultáneamente en el espacio, como en el arte cubista. Se coloca así de hecho la obra artística fuera de la normalidad del mundo —cuya verdad queda negada o ignorada— para abrir la perspectiva hacia un universo con consistencia y leyes sui generis.

Los personajes de *Así que pasen cinco años*, lo mismo que en el drama expresionista, se presentan genéricamente, deshumanizados, como personificaciones de ideas: diferentes actitudes vitales con relación al tiempo, sustancia de la existencia. No llevan nombres propios; son el Joven, el Viejo, la Novia, etc.²⁹ Girando alrededor del Joven, varios de ellos —y el Joven mismo— trasmutan sus rasgos en los opuestos en el transcurso de la acción, y tal cambio se muestra signo de la irreversibilidad del destino, tanto en el pasado como en el futuro. El Joven representa la fuga de la realidad, la expectación de la plenitud del momento, expectación en la que se quedará porque se evade del tiempo real, del móvil presente. Se sitúa en la espera o en el recuerdo, donde, como en una especie de paraíso, la imaginación conserva "las cosas vivas, ardiendo en su sangre, con todos sus perfiles intactos" (955). Por ello lucha contra "toda idea de ruina" como un medio para retener la pervivencia del pasado.

El Viejo resulta un desdoblamiento u objetivación del destino inevitable del Joven, el que lo dirige fatalmente hacia la frustración y la muerte. Se repiten en él las ideas de la espera y del recuerdo, confundidas y traspuestas contradictoriamente. Sus expresiones: "recordar antes", "recordar hacia mañana", "se me olvidará el sombrero", muestran la ruptura del tiempo sucesivo para convertirlo en una inmovilidad del futuro que se proyecta invariablemente en pasado. El futuro es irreversible —en él todo ya ha ocurrido— y

²⁹ Abundan los ejemplos en piezas expresionistas. En *De la mañana a la medianoche* (1916) de Kaiser, ninguno de los veintiún personajes individualizados, como tampoco los que forman las escenas de conjunto, lleva nombre propio; son el Cajero, la Madre, la Esposa o los Árbitros Israelitas, Caballeros de Frac, etc. En *Gas*, del mismo autor (1918): el Señor Blanco, el Oficial, el Hijo del Multimillonario, los Señores de Negro numerados de primero a quinto... En *La máquina de sumar* (1923) de Elmer Rice, también la mayoría de los personajes aparece meramente numerada de cero a seis; el Señor Cero es, significativamente, el protagonista.

tan inmodificable como el pasado. Al hallarse allí la muerte (983) la idea de lo por venir se identifica con la desintegración en la nada: "Vamos a no llegar, pero vamos a ir" (1038).³⁰ En el diálogo de la primera escena el "esperar, pero tener" del Joven es fugaz atisbo de una débil y no totalmente consciente lucha por la superación de su destino, trasladado al objeto de su amor cuando su actitud cambia y desea ser él el esperado (1012).

La detención del tiempo implica la vida, mientras que su fluencia es sinónimo de dolor y muerte:³¹ "Esperar es creer y vivir", dice el Viejo; "lo otro es morir ahora mismo" (961-962). De ahí que el vuelco en la actitud del Joven muestre al Viejo herido (acto 2º), con sangre fresca, que sin embargo se seca "y lo pasado, pasado" (963; 1014); es decir, el retorno a la inmovilidad salvadora.

La detención del tiempo tiene su objetivación espacial en el encierro de la biblioteca: "Me molesta que los aires de la calle entren en mi casa" (957, 967, 968). En otras palabras, la calle significa la vida que transcurre, y por lo tanto, el desgaste y la muerte. En efecto, cuando la realidad exterior penetra en la casa por medio del trueno y la luminosidad de la tormenta (acto 1º), es la visión de la muerte la que invade en la fantasmal escena del Niño y el Gato muertos, y son las expresiones del dolor, de la crueldad y la angustia las que se oyen: "No llores más", "Me duelen las heridas / que los niños me hicieron en la espalda", "No vinieron los ángeles" (969-970), "Yo no quiero que me entierren", "... todos lloran... Pero se van" (973).³² En suma, el Joven no podrá "escapar de la tormenta" (978) por más que mande cerrar las ventanas: no podrá eludir su destino mortal por más que se aísle en sí mismo.

Otras dos interpretaciones del tiempo, a la vez que actitudes vitales frente a él, son los Amigos. El Primero concentra los carac-

³⁰ Esta idea se da en el poema "Canción de jinete", de *Canciones* (1921-1924): "Aunque sepa los caminos / yo nunca llegaré a Córdoba / ... ¡Ay que la muerte me espera / antes de llegar a Córdoba!" (306). Cf. la imagen del futuro como un pozo, formulada por el Amigo Segundo.

³¹ En la escena del Maniquí (acto 2º), la fluencia representada por el movimiento del pájaro y del velero simboliza la frustración, la no realización: "¿Y si mi niño no llega? / Pájaro que el aire cruza / no puede cantar." "Velero que el agua surca / no puede nadar" (1011).

³² Cf. "He cerrado mi balcón / porque no quiero oír el llanto, / pero por detrás de los grises muros / no se oye otra cosa que el llanto." "Casida del llanto", de *Diván del Tamarit* (1936), 495.

teres de la existencia en su fluir que lo adhieren a lo real —en una dinámica incesante—, todo lo contrario del estatismo de la espera: el ruido con que irrumpe, su apertura hacia el mundo en su insistencia de abrir las ventanas, su ímpetu (“JOVEN: Supongo que no me romperás los muebles”, 964), su ingenuidad y despreocupación infantiles (“Tin, tin, tan...”), la aceptación de la evidencia (“la nieve es fría...”, 979), el ritmo vertiginoso de sus conquistas amorosas, la urgencia por apurar su tiempo bebiendo “hasta lo último”, y aun adelantándose al momento (“Yo prefiero comerla [la fruta] verde...”, 980).

El Amigo Segundo configura otra actitud desrealizadora del tiempo por la fijación en la infancia y la concepción de la inmovilidad del pasado: “Quiero morirme siendo ayer...” (982), “Atrás se queda todo quieto” (983), que aseguran la inmutable permanencia del yo, en tanto que la idea de duración se asocia a la de ruina y muerte, simbolizada por las máscaras que le roban aquel rostro, el verdadero. La figura del Amigo Segundo suscita con su aparición en escena una atmósfera extraña por los detalles de su caracterización y por la canción con que se expresa (los restantes fragmentos líricos de la obra se vinculan significativamente a escenas fantásticas o alegóricas). Por oposición, no se determina ningún rasgo físico ni de la indumentaria del Amigo Primero, cuyo papel es el accionar incesante que rompe el estatismo del diálogo del Joven y el Viejo como una ráfaga del mundo exterior.

El tiempo, concebido comúnmente como sucesión, puede descubrir dos perspectivas extremas en quienes se entregan a vivirlo, a apurar su sustancia, ya que de ella se conforma la vida: una desdichada y otra feliz, sin mezclas en el esquematismo de los personajes de García Lorca. La Mecnógrafa en el acto primero se halla situada en el tiempo normal con sus connotaciones de dolor y desengaño (el llanto; el irse), y la alusión a la máquina es un punto de referencia de su actitud vitalista, que en el acto tercero transferirá al Joven. De modo similar el Jugador de Rugby, que se anuncia con el ruidoso claxon de su automóvil —otra máquina—³³ y penetra en la alcoba de la Novia por la ventana (oposición al encierro del Joven), está situado totalmente, sin

³³ Estas alusiones al maquinismo contemporáneo, aquí con sentido positivo, aparecen con carácter negativo de poder aniquilador en *Poeta en Nueva York*. Bajo un aspecto irónico se evocan en *Doña Rosita la soltera*.

conversión alguna, en la existencia que transcurre, que se vive: "Siempre cambias, amor mío", le dice la Novia. Significa, pues, lo energético puro —nunca habla, frente al Joven que "habla demasiado" (997)—, la acción y la fuerza, bajo la feliz imagen del deportista, común desde el futurismo: "Da muestras de gran vitalidad y abraza con ímpetu a la Novia" (987).

La Novia, por su parte, empieza actuando en el segundo acto con una actitud opuesta a la forjada por el pensamiento o el sueño del Joven en el acto anterior, expresando a cada paso las antinomias manifestadas por el Joven y el Jugador de Rugby. Así como para el Joven la proximidad de la Novia la convierte en vieja, para ella, entregada a la movilidad del tiempo —en su perspectiva feliz— su novio es "el viejo", "el lírico" (término negativo frente al empuje de lo físico). Las imágenes con que lo evoca traen connotaciones de muerte: "dientes helados", "sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas, eran como labios secos" (987), "Una mano de cera cortada" (1000).³⁴ Hay en ella una voluntad de contrariarlo: "Yo me corté las trenzas porque le gustaban mucho" (987). Por contraste, la imagen que se forja del Jugador de Rugby recoge los rasgos vitales de la pasión: sus dientes derraman "ascua blanca", "fuego de marfil"; manifiesta la voluntad de complacerlo ("voy descalza porque te gusta a ti", 987), y lo compara con un caballo (belleza) y con un dragón (fuerza). Las oposiciones se multiplican reforzando mutuamente la significación de sus términos. La debilidad (mano delicada del Joven, 992) frente a la fuerza, concepto que se asocia al apego por lo real: "Quiero ponerme negra . . . quiero tener plomo en los pies" (995). Lo físico se opone a lo anímico, mostrado tanto en la efusión amorosa como en la reflexión de la Novia sobre el sentimiento: "Un puñal, unas tijeras duran siempre y este pecho mío dura sólo un momento" (995). Además, la oposición del Joven y el Rugbier provoca en ella la oposición ascetismo aniquilador-exaltación sensual de la femineidad: (para ver al Joven) "Quiero un hábito color tierra, un hábito de roca pelada con un cordón de esparto a la cintura. (*Se oye el claxon. La Novia entorna los ojos y cambiando la expresión sigue hablando.*) Pero con una co-

³⁴ Una mano que asoma se lleva de la escena al Niño y al Gato muertos (acto 1º). El motivo de las manos cortadas —figuración surrealista— se halla en uno de los dibujos del autor (1531).

no muera" (1004);³⁵ y más tarde a la Mecnógrafa: "Tú vendrás conmigo... es necesario que yo viva" (1034).

Esta clara conciencia de la muerte que acompaña a su amor sin objeto provoca, en la escena fantasmagórica del Maniquí, el trueque de su actitud. Abandona su pasividad y se lanza a la ansiosa y urgente recuperación de lo que antes postergaba, hasta reacomodar el tiempo para poder vivirlo.³⁶ El diálogo con el Maniquí no es otra cosa que el proceso interno del cambio que se produce en el Joven: el llamado de lo vital (imagen del caballo) frente a la oscura certeza de lo imposible y la constante presencia de la muerte.³⁷ En el proceso de su trueque, en la resistencia del Joven al llamado ("Nadie se pondrá tu traje", 1010), es decisiva la idea del hijo que, a través de fugaz angustia ("¿Y si mi niño no llega?", 1011), le abre la posibilidad de salvarse ("¡He de vivir!", 1012). El tema del hijo se presenta en la escena examinada bajo el aspecto de posibilidad pura; otros pasajes lo muestran con dos opuestas caras en la realización. Una, positiva y feliz para la Novia ("oigo ya el gemido de un niño que me persigue", 1003). Otra, negativa, la evidencia de lo imposible, para el Joven mezclada inexorablemente a la imagen de la muerte: "Voz (*fuera*): Mi hijo, mi hijo. (*Cruza la escenita el niño muerto. Viene solo y entra por una puerta de la izquierda.*) JOVEN: Sí, mi hijo. Corre por dentro de mí como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada. (*A la Mecnógrafa.*) Un poco de luz para mi hijo. Por favor" (1033).

³⁵ En *Yerma* el matrimonio no es más que el medio necesario para que nazca el hijo.

³⁶ "Antes que la roja luna / limpie con sangre de eclipse / la perfección de su curva, / traeré temblando de amor / mi propia mujer desnuda" (1013), dice después que el Padre de la Novia anunció en la escena anterior el principio de un eclipse.

³⁷ "Pudiste ser para mí / potro de plomo y espuma, / el aire roto en el freno / y el mar atado en la grupa. / Pudiste ser un relincho / y eres dormida laguna, / con hojas secas y musgo / donde este traje se pudra. / Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo... / Se hundió por las arenas del espejo" (1009). Las expresiones de la frustración y la muerte constituyen en la obra motivos conductores: "dormida laguna" (asociada a las ideas del sueño y del agua quieta, como en varios poemas), "secas"; "se pudra", "espejo". Nótese, de paso, que en *Orfeo* de Cocteau, publicado en la *Revista de Occidente* en 1927, el pasaje hacia el reino de la muerte se realiza a través de un espejo.

Así como el Joven cambia su actitud para huir del destino, paralelamente se trasmuta la estructura del orbe en el que penetra, para imposibilitarle alcanzar el objeto de su amor. En este orden nuevo la Mecnógrafa (cuyo vestido señala una ambivalencia: traje de tenis —signo de lo energético— y una capa larga con que quedará luego cubierta como por un sudario) aparece trocando su personalidad con la del Joven del primer acto (1023, 1033), atribuyéndole la de ella misma, y expresando los motivos de la espera, de la postergación ("yo guardaba los dulces para comerlos después", 1025; cfr. 954), de la verdad de la imagen forjada por la fantasía frente a la falsedad de la real, y de la aversión al presente: la trasposición de su tiempo a pasado o futuro ("MECANÓGRAFA: Te he querido tanto . . . Te querré siempre", 1032; "Yo iré", 1035, con el eco del Viejo: "Ella irá").

Excepto el Jugador de Rugby, todos los personajes exhiben trueques de personalidad, según se ha señalado. Las imposibilidades, ya sean por oposición insuperable o por otras circunstancias, se dan hasta para personajes secundarios como la Criada y el Padre de la Novia; éste, que aguarda el eclipse, en el momento de producirse no puede verlo. Pero el fenómeno de los cambios e inversiones se multiplica. El Joven aparece en el segundo cuadro del último acto como volviendo de un viaje (era la Novia quien viajaba), lo que sugiere que todo el conflicto no es más que la ambigüedad interior del personaje mismo. La Portera nunca actúa como tal, pero aparece duplicada en la Máscara Amarilla, que trasmuta, además, sus rasgos por los del Conde.

La Muchacha (acto 3º, cuadro 1º) pareciera ser, asimismo, un desdoblamiento de la Mecnógrafa, prefigurando su destino con las alusiones al fondo del mar (muerte) y con su llanto, ya que la presencia de aquel personaje se señala con trompas, lo mismo que la posterior entrada y mutis de la Mecnógrafa.

El preanuncio de sucesos se da también sin referencia específica a trasmutaciones, simplemente en relación con hechos confirmados luego como reales. Las muertes del Niño y del Gato, mostradas en la escena fantástica del primer acto sin nexos causales, son anunciadas después. El Joven, en un aparte totalmente inconexo con respecto al diálogo que se desarrolla (acto 1º), dice: "Entonces yo subiré la escalera", aludiendo, como símbolo erótico, al hecho real de subir escaleras para llegar hasta donde están la Novia (acto 2º) y la Mecnógrafa (acto 3º).

La muerte toma, en la culminación de la aventura vital del Joven, presencia corpórea. Está representada por los tres Jugadores de naipes —versión de las mitológicas Parcas—, uno de los cuales es el encargado de cortar el hilo de la vida. Otras tradiciones literarias se mezclan en esta figuración: la de la flecha disparada con una pistola;³⁸ la de la muerte como una partida de juego y su presencia misma.³⁹ La muerte imaginada como una jugada de azar revela, por último, la gratuidad de los actos humanos, hasta los más trascendentales.

Los temas expuestos se subrayan en la obra con varios símbolos, manifiestos ya por alusión a objetos o por el lenguaje, ya por la puesta en escena y los trajes o por los recursos escenográficos. A los ejemplos mencionados en el precedente análisis, se agregan muchos otros efectos conexos. La alusión a la sangre simboliza lo vivo (para la Mecnógrafa, 963; para la Novia, 1001); por ello es que el Viejo insiste en que la sangre se seca. Para él la idea de lo vivo no se aplica a un objeto real, ni siquiera a un concepto; se aplica al signo arbitrario que lo nombra: a la palabra recuerdo. La asociación se traduce por medio de imágenes que evocan lo vegetal y el agua que fluye (955).⁴⁰

La lluvia es alguna vez símbolo feliz (Amigo Segundo); otras, meramente indica el paso del tiempo (“vengo mojado por una lluvia de cinco años”, 1004) y como tal puede asociarse metafóricamente a la idea de lo incompleto, de la destrucción y de la muerte: “Y en vez de rumor caliente, / quebrado torso de lluvia”

³⁸ La flecha es parte de la representación medieval de la muerte como un arquero; véase, por ejemplo, en la *Danza de la muerte española*: “Conviene que mueras cuando lo tirar [mi arco] / con esta rri flecha cruel, traspasante.” Pero disparada con una pistola es un efecto surrealista, y pese a su sentido trágico provoca una sorpresa de índole diversa debida a la insólita asociación de objetos.

³⁹ Cf. en las *Coplas* de Jorge Manrique: “Después de puesta la vida / tantas veces por su ley / al tablero / ... vino la Muerte a llamar / a su puerta / diciendo...”, donde por una parte aparece la imagen de las partidas de ajedrez equiparadas a los hechos de la vida humana, y por otra se muestra la presencia concreta de la muerte.

⁴⁰ Otra palabra —Novia— por lo que significa como compromiso amoroso, tiene la capacidad de desbaratar la imagen verdadera de la Novia y trocarla por otra esperpéntica en la mente del Joven.

(1008).⁴¹ Con la idea de la muerte se relaciona también el mar, para el Maniquí y la Muchacha.

Las alusiones a las flores son igualmente simbólicas: el nardo evoca la tez femenina; las adelfas, anémonas, adormideras, hierbas,⁴² forman parte del clima de la casa donde morirá el Joven; las flores cortadas, por otra parte, son rechazadas por la Novia.

Las metáforas se superponen o se entrelazan a veces: por ejemplo, el sueño, que simboliza la muerte ("Nadie puede abrir semillas / en el corazón del sueño", 1016), se identifica también con el pensamiento (958, 965).

Otros símbolos se apoyan en los colores especificados; el blanco y el negro evocan la muerte (ambos se sintetizan en los trajes de los Jugadores: frac y capa blanca). El negro se contrapone al verde (vida) en el traje del Arlequín.⁴³ Los colores aparecen relacionados también con objetos y personajes, como ocurre con los abanicos, negro para el Viejo, rojo para el Amigo Primero, azul para el Joven. El azul sirve para crear la atmósfera de irrealidad y de ensueño (escena del Niño y del Gato; intervención del Maniquí). Otra vez caracteriza al Joven, que lleva "su muerte a cuestas", cuando el Jugador Primero dice: "No aprenderás nunca a conocer a tus clientes. ¿A éste? La vida se le escapa por sus pupilas que mojan la comisura de sus labios y le tiñen de azul la pechera del frac" (1044).

Los atributos de algunos personajes refuerzan los símbolos: el ambiguo Arlequín vestido de negro y verde lleva dos caretas —la de la alegría y la del sueño—, mientras que la cabeza del Payaso "da una sensación de calavera" (1019). Los caminos que ambos indican al Joven no conducen a ninguna parte.

La estructura externa y la presentación escénica de *Así que pasen cinco años*, son los aspectos que con más propiedad acercan

⁴¹ Se contrapone igualmente el vocabulario referido a *calor* de vida con el de *frío* de la muerte.

⁴² Las mismas alusiones simbólicas en varios poemas, entre otros: "Canción de la madre del Amargo" (267), "Remansillo" (271), "Omega" (537).

⁴³ Nótese que elementos relacionados de un modo u otro con la muerte en *Así que pasen cinco años*, son temas típicos de la época del cubismo sintético de Picasso: Arlequín, Jugadores de cartas, Violín. Música de violín acompaña en *Bodas de sangre* la aparición de la Muerte (acto 3º, cuadro 1º), y el blanco absoluto es la decoración de la escena después de consumada la tragedia (último cuadro).

la obra a las corrientes de vanguardia. La crítica, sin apoyo analítico, la clasifica como surrealista. Sin poder negar totalmente algunas huellas de esta tendencia, se observa, sin embargo, que los principales caracteres vanguardistas de la obra se encuadran en el expresionismo.⁴⁴ Por otra parte, como no existe un teatro representativamente surrealista para establecer un cotejo, es más razonable afirmar que la técnica dramática expresionista es la que proporciona a García Lorca los elementos con que trabaja. Así la deliberada "teatralidad" de toda la pieza; en otras palabras, la ubicación del texto y los personajes en una atmósfera que en ningún momento implica un acercamiento fotográfico a la realidad, sino, por el contrario, la objetivación de interioridades. Esta teatralidad culmina en el primer cuadro del último acto con los elementos que acumula: las figuras tradicionales de la *commedia dell'arte* —símbolos puros en la obra—, el uso de caretas, la presencia de la Máscara, la deformación de objetos —como sucede con el violín blanco, plano, de dos cuerdas, que toca el Arlequín—, el teatro dentro del teatro, el cual reproduce el decorado y una situación del primer acto, pero invertida en su sentido. La división del tiempo y la intercalación de escenas que son proyecciones mentales (Joven y Maniquí) o anticipaciones (Niño y Gato), si bien basados en premisas del arte surrealista, caracterizan también, por ejemplo, una obra clásica del expresionismo, *El gabinete del doctor Caligari*, cuyo núcleo está constituido por la proyección de la mente de un loco.

Muchos otros efectos propios del expresionismo se pueden agregar. En primer término, la nominación genérica de los personajes y la deshumanización por traslación a objetos de perspectivas humanas (Maniquí, traje de novia). Otros son la pantomima evocada por un personaje que no habla: el Jugador de Rugby, y la pantomima y el ballet, por el Criado. Los efectos que contribuyen a romper la ilusión de realidad, producidos especialmente por la

⁴⁴ Es dudoso que García Lorca haya sido influido por el cine tal como lo practicaron Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz*, por una parte, porque la obra es de 1929, año en que el poeta viaja a Estados Unidos, y por otra, porque los recursos y efectos de la película no tienen conexión con los de *Así que pasen cinco años*, sino excepcionalmente (véase nota 38). Puede relacionarse con trucos surrealistas este pasaje de *La zapatera prodigiosa*: "Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde; el autor lo inclina y sale de él un chorro de agua".

escenografía, las luces y los sonidos.⁴⁵ Caracterizaciones farsescas, como la del Padre de la Novia; decorados barrocos, algo cursis (la alcoba); recursos cinematográficos, como la proyección del as de corazones en los anaqueles.

La irrealidad que forma el clima y las contradicciones que caracterizan al ser de cada personaje son también premisas comunes a los fundamentos del expresionismo y del surrealismo. Pero es evidente que en la clasificación de esta pieza como vanguardista sin discriminación, se olvida considerar el resto del teatro lorquiano, que en su mayor parte es esencialmente poético, es decir, antirrealista.⁴⁶ Y si bien el españolismo de éste no se muestra exteriormente en *Así que pasen cinco años* (que puede individualizarse, entonces, por la indeterminación del ambiente), se traduce en el concepto de la fatalidad del destino humano, de la "fuerza del sino", con el borroso perfil de una abstracción. Por otra parte, el cotejo puede descubrir aún nuevas perspectivas. Los elementos reunidos acumulativamente en esta obra con el propósito deliberado de que resulten definidores, son relativamente frecuentes en la restante creación dramática de García Lorca; pero su efecto se atenúa en esos casos al unirse a otros elementos, que son los dominantes. Además de los pasajes líricos, muchos recursos anotados figuran en distintas obras: nominación genérica de los personajes (*La zapatera prodigiosa*, *El público*, *Yerma*, *Bodas de sangre*), escenas oníricas (comienzo de *Yerma*; *Los íteres de cachiporra*, cuadro cuarto), personajes irreales o simbólicos (la Luna y la Muerte como mendiga en *Bodas de sangre*), teatralidad (prólogo de *La zapatera*, *Retablillo de Don Cristóbal*, donde

⁴⁵ En *La máquina de sumar* de Elmer Rice, el asesinato del Jefe se cumple precedido por una escena mimada cuyo fondo son todos los efectos sonoros del teatro combinados con juegos de luces (cf. con la tormenta que anuncia la escena del Niño y el Gato en la pieza de Lorca). El ruido de la máquina de sumar se convierte en símbolo y se oye en lugar del timbre de la casa. Véanse también algunos efectos escenográficos en *De la mañana a la medianoche*: "El huracán azota la nieve de las ramas, dejando sólo algunos restos en la copa, que fingen un esqueleto humano con una mandíbula que ríe en una mueca. Una mano huesuda sostiene el sombrero"; "En la araña sólo queda una bombilla, que ilumina los blancos hilos, de tal modo que éstos semejan un esqueleto humano".

⁴⁶ Véase "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca", en Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, México, Robredo, 1949.

el Director y el Poeta dialogan con los personajes), uso de caretas (*Yerma*), autonomía de objetos (la Hora, en *Los títeres de cachiporra*), etcétera.⁴⁷

En cuanto a su contenido, la obra desarrolla, según se ha visto, los temas constantes del autor a través de toda su creación lírica y dramática: la muerte con su presencia obsesiva y el tiempo destructor, frecuentemente relacionados también, en el resto de su producción, con otros dos. Por una parte, la frustración del amor, considerado éste bajo su aspecto erótico, destacado por el juego de motivos polares, constantes, asimismo, como lo son la virilidad (o la femineidad) —actitud vital de apoyo concreto y físico— y otra manifestación humana caracterizada por la fantasía o el ensueño —símbolos de frustración—; por otra parte, el tema derivado de la maternidad o paternidad frustrada: la imposibilidad del hijo.

El lenguaje con que la leyenda se expresa no difiere del estilo del Lorca no sospechado de surrealismo, en que las imágenes o metáforas, por herméticas que sean, nunca pierden las vinculaciones —aún distantes o tácitas— con la realidad objetiva, aunque por sí mismas originen un mundo autónomo —como ocurre con la técnica gongorina—. La imaginería del surrealismo se caracteriza, en cambio, por las relaciones inconexas, sin enlace lógico: “encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”, frase de Lautréamont que se cita a menudo como un modelo de expresión metafórica surrealista. García Lorca procede por asociaciones no siempre motivadas de acuerdo con una lógica simple, pero la totalidad de cada poema conserva por lo menos —en casos extremos— unidad interna y cohesión debidas a que las relaciones imaginativas se basan en términos clave más o menos constantes. En un fragmento lírico como el siguiente:

¿Quién usará la plata buena
de la novia chiquita y morena?
Mi cola se pierde por el mar
y la luna lleva puesta mi corona de azahar.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
se hundió por las arenas del espejo. (1007)

⁴⁷ Para otras confrontaciones, Robert Lima, *The theatre of García Lorca*, New York, Las Américas, 1963.

se observan primariamente como objetos del plano real: *novia, cola, corona de azahar, anillo*, y como formas imaginativas: *plata buena, mar, luna, arenas del espejo*. Las últimas nombran metafóricamente otras realidades —conectadas con las primeras— que pueden interpretarse como "amor" y "muerte". Se procede primero a construir imágenes visionarias ("Mi cola se pierde por el mar", "la luna lleva...") o fantásticas ("por las arenas del espejo"), que sirven para el salto fuera del plano real; en una segunda etapa, por el contexto se identifica a *plata buena* con "amor", y a *luna, mar, espejo*, con "muerte", empleando formas retóricas tradicionales como la concreción de lo abstracto, la animación o personificación.

La lógica interna de un sistema metafórico puede estructurarse por reiteración, encadenamiento, oposición, paralelismo. Las metáforas se convierten en símbolos cuando se insiste en ellas o cuando se introducen en pasajes no líricos. Intercalados en obras dramáticas, los fragmentos poéticos, de mayor hermetismo que el resto, se sostienen conceptualmente coherentes por el contexto total.⁴⁸

Poeta en Nueva York, considerado también indiscriminadamente como surrealista, tiene pasajes cuya técnica no difiere de la esbozada, aunque con diferencias; por ejemplo, vocabulario "feísta", alejado del repertorio imaginativo habitual en el autor⁴⁹ y la sintaxis de razonamiento dialéctico, vale decir, recursos deliberadamente antipoéticos:

Mi corazón tendría la forma de un zapato
si cada aldea tuviera una sirena.

Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos
y hay barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos.

⁴⁸ La técnica de los fragmentos líricos intercalados —con los que se subrayan las escenas fantásticas o puramente simbólicas— es similar a la que el autor suele utilizar frecuentemente en su obra poética. Compárese el trozo que empieza y termina: "¡Ay, girasol!..." (975-6), con "Crótalo" (252) y "Cazador" (279) entre otros ejemplos, y la canción del Amigo Segundo con "Baladilla de los tres ríos" (221), "¡Ay!" (229), "Memento" (249), etc. Algunos motivos pertenecen al folklore, como el del anillo (Maniquí) o el "Perdí mi corona, / perdí mi dedal..." de la Muchacha.

⁴⁹ Aunque aparece ya en "Martirio de Santa Olalla", *Romancero gitano* (1924-1927): "Tinteros de las ciudades / vuelcan la tinta despacio. / Negros maniqués de sastre..." (388).

Si el aire sopla blandamente
 mi corazón tiene la forma de una niña.
 Si el aire se niega a salir de los cañaverales
 mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro.

En este fragmento de "Luna y panorama de los insectos" lo único disonante es *zapatos*; pero queda aclarado más tarde por "no nos salva la gente de las zapaterías". Se observa un plano real: *corazón*, y otro imaginativo en el que se oponen términos positivos: *zapatos*, *sirena*, *niña*, *cañaverales*, y términos negativos: *enfermos*, *hundirse*, *boñiga de toro*. Otros objetos, contrapuestos a *corazón*, también están nombrados metafóricamente: *aldea*, *noche*, *barcos*, *aire*. Todo ello puede interpretarse como la expresión del impulso humano por romper la soledad y el aislamiento.

Las notas que definen, en cambio, como surrealistas otros fragmentos de *Poeta en Nueva York* —p. ej. "Niña ahogada en el pozo"—, se pueden sintetizar así: ironía en lugar de humor objetivo; fondo patético transmitido por una expresión no siempre patética; clima alucinado que se sostiene por sí mismo mediante la yuxtaposición de estrofas, justamente conectadas por la atmósfera que se va creando y la repetición como en la letanía ("...que no desemboca"); hermetismo e incoherencia —derivados de la inexistencia de paralelismo en los términos, y de nexos causales o ilativos—, que provocan la impresión de automatismo, y, por sobre todo, la ubicación desde el principio en un plano irreal.

En *Así que pasen cinco años* relaciones ilógicas —imposibles— de tinte surrealista se dan sólo por imposibilidad lingüística: tales los juegos con el pasado y el futuro, que constituyen una deformación estructural del sistema de la lengua.

Un examen de los valores de esta pieza muestra una inclinación —común a los autores expresionistas— hacia la acumulación y el recargamiento de elementos, ya en el plano de lo simbólico, ya en el de los efectos teatrales; algunos de ellos son gratuitos, como la escena introductoria del tercer acto, y ciertos personajes exclusivamente alegóricos (el Arlequín y el Payaso) que no cumplen una función esencial en la acción dramática. Indudablemente, por lo menos a una lectura atenta, lo primero que resalta es el exceso de cerebración y una intelectualidad que no se equilibran con el patetismo interior. Pero no hay que olvidar el hecho obvio de que una obra teatral adquiere su plenitud con la interpretación escé-

nica. Es posible, entonces, que García Lorca haya confiado precisamente en la eficacia de su pieza como espectáculo en primer término, a modo de vehículo del lirismo y de la simbología que encierra.

Se aparta de las tendencias, recursos y técnicas expresionistas al haber prescindido de motivos de enjuiciamiento social, y haber trabajado, en cambio, en un plano de sostenida abstracción. Las huellas surrealistas se reducen a meras coincidencias en la temática y el clima, propios de un teatro esencialmente poético.

El sesgo personal con que García Lorca asimila esta pluralidad de elementos se ajusta a su concepto del arte dramático: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana."⁵⁰

OFELIA KOVACCI - NÉLIDA SALVADOR

Universidad de Buenos Aires

⁵⁰ En: Marie Laffranque, "Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose", *BHi*, LVI, 3 (1954), 293.

EL FRAGMENTO P DEL *RIMADO DE PALAÇIO* Y UN CONTINUADOR ANÓNIMO DEL CANCELLER AYALA ¹

El fragmento P del *Rimado de Palaçio* fue publicado por Kuersteiner en 1920.² Tanto Morel-Fatio en su *Catálogo* ³ como Kuersteiner en el prólogo de su edición,⁴ aclaran que el fragmento contiene 12 octavas que no aparecen en otros manuscritos. El doctor Zeitlin, en su tesis inédita sobre el vocabulario del *Rimado*, declara sin más, que esas 12 octavas no son de Ayala, y da la estrofa 14 del

¹ Este trabajo presentado como ponencia en el Ier. Congreso Internacional de Hispanistas de Oxford (septiembre, 1962) y otras investigaciones sobre el *Rimado de Palaçio* sólo me han sido posibles por la munificencia de la Fundación Alexander von Humboldt, de Bad-Godesberg. El Fragmento P pertenece al códice Esp. 216 de la Bibliothèque Nationale de Paris.

² Albert F. Kuersteiner, *Poesías del Canciller Pero López de Ayala*, New York, 1920, t. I.

³ "...Ce *dezir* comprend dans un ordre différent, les strophes 794 a 806 du *Rimado* publiées dans *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*, ed. Janer, p. 450, puis douze strophes qui manquent dans l'édition". (Alfred Morel-Fatio, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Bibl. Nationale, Paris, 1892, N^o 115).

⁴ "The remaining 12 stanzas, of which some, if not all, are interpolations, do not appear in any of the other Mss. They are printed for the first time in this edition", pp. XXXIX-XL. Kuersteiner había sido más explícito sobre el fragmento P en "A Textual Study of the First Cantica sobre el Fecho de la Iglesia in Ayala's *Rimado*", *Studies in honour of A. Marshall Elliott*, Baltimore, 1911, 237-256, § 7: "The comentator, who is perhaps the scribe, is doubtless a monk. The schism would naturally attract the monkish imagination and draw comment from it...". Kuersteiner se limita en su estudio al problema del ordenamiento de las estrofas y a proponer finalmente un texto facticio. Es extraño que no haya vuelto sobre el más sugestivo de los problemas: la relación entre los poemas sueltos y el texto del *Rimado*.

Fragmento P como testimonio.⁵ Desde 1931 no se ha vuelto sobre esta cuestión. Sin embargo, el contenido de la estrofa 14, que inicia la serie de 12 agregadas, propone inmediatamente la existencia de un continuador anónimo de Ayala y sugiere algunos interesantes problemas.

EL FRAGMENTO P

A la nao la yglesia, que anda turbada,
 Señores, paresçe que ha conparada
 Vn señor noble, cauallero letrado,
 Que es en el consejo del rrey grant nombrada,
 E muy propia ment nos ha figurada
 Por fermosos rrimos, segunt su entención;
 Mas, aun que yo non sea de su perfección,
 Diré cómo puede ser rrestiturada. (P 14)

El asunto tratado por Ayala en las 13 octavas precedentes y el que propone el nuevo poeta es el del Cisma que ha dividido a la Iglesia romana desde la elección de Clemente VII frente a Urbano VI el 20 de septiembre de 1378.

Pero López de Ayala trata del Cisma de Occidente en tres lugares de su *Rimado de Palaçio*.⁶ El primero está incluido en la exposición de los pecados de su tiempo, que se integra en la sátira de los estados. El segundo y el tercero están yuxtapuestos, débilmente unidos con el contexto por estrofas de transición. Forman parte del gran trozo final de la obra, que parece acumular cronológicamente, pero sin regularidad, la reacción literaria del Canciller ante sus experiencias ético-religiosas.

La reiteración del asunto es, en Ayala, conciente y corresponde a tres momentos históricos en el "fecho de la Iglesia".

Tomando las declaraciones del mismo Ayala, E. B. Strong ha comprobado las fechas de los tres fragmentos mencionados.⁷ El primer texto dataría de 1381; el segundo, de 1398 y el tercero, de 1403.

⁵ "... words found in P in stanzas not appearin in N or E, in spite of the fact that these stanzas are not by our author, but are by a later writer". (Marion A. Zeitlin, "A Vocabulary to the *Rimado de Palaçio* of Pero López de Ayala", 1931, tesis inédita, en la Biblioteca de la Universidad de California, Preface).

⁶ *Rimado, ms. N* 189-215, 795-818, 819-834.

⁷ E. B. Strong, "The *Rimado de Palaçio*: López de Ayala's proposals for ending the great schism", *BHS*, XXXVIII (1961), 64-77.

Las 13 estrofas iniciales del Fragmento P corresponden a la época en que se discute la sustracción de obediencia a Benedicto XIII en París, y el rey Enrique III, en Castilla, se dispone a realizarla. La embajada de los tres Duques y la posterior, de los tres Reyes, ante Benedicto, para conseguir su renuncia han fracasado ante la negativa rotunda del papa aragonés. Ayala ha seguido los acontecimientos de muy cerca. Desde principios de 1395 hasta julio de 1397, está casi siempre en Francia,⁸ en sucesivas embajadas y representaciones que le encargaba Enrique III. La azarosa gestión diplomática ante la sede de Avignon culminó con la embajada de los tres Reyes. Después de casi un mes de gestiones y entrevistas, el 7 de julio, ante un nuevo intento de dilación, el representante de Francia emplazó a Benedicto XIII amenazándolo con la sustracción de obediencia. El *Processus nunciorum* atribuye a Ayala un especial énfasis en sus palabras, dichas en nombre de Castilla, y agrega que esto provocó la turbación del papa.⁹

El episodio tiene que haber impresionado mucho a Pero López, a pesar de su experiencia y de sus años. Pedro de Luna tenía un gran prestigio en España desde su larga actuación como legado de Clemente VII, era de ilustre familia aragonesa y el opositor del papa de Roma, al cual Ayala siempre llama "el intruso", en sus obras.¹⁰ De regreso en Castilla, encontró al rey decidido a sustraer la obediencia, según los consejos del Arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio.

Ayala había sido tenaz opositor de don Pedro Tenorio en toda la minoría de Enrique III (1390-1393) y advertía un nuevo peligro en la separación de Castilla de toda obediencia. Se corría el riesgo de crear, de hecho, una iglesia nacional. En ese momento

⁸ Véase Franco Meregalli, *La vida política del Canciller Ayala*, Varese-Milano, 1955.

⁹ "Item, quod postquam finiuit sermonem suum idem dominus Nicolaus, locutus est pro et nomine regis Castellae dominus Petrus Louppe de Ayale, et dixit papae in substantia et effectu verba similia quae protulerat dictus dominus Nicolaus, et multo magis pungitiva. Dixit etiam alterius idem domino Petrus, quod ab hoc proposito rex Castellae non recederet, nec umquam se mutaret, de quo papa fuit valde turbatus". ("Acta varia praevia ad Concilium Pisanum", publ. por Martène-Durand, . . . *Amplissima Collectio*, col. 558).

¹⁰ Para el prestigio duradero de Benedicto en Castilla: "...entre los quales flozezió aquel venerable e discreto padre apostólico don Pedro de Luna, llamado Benedito, papa trezeno..." (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones e Semblanzas*, Madrid, La Lectura, 1924, p. 135).

en que iba a cambiar la política de Castilla, Ayala escribe las 13 octavas, que luego se incorporarán al texto del *Rimado de Palaçio* con 3 estrofas más de cierre y transición (N 816, 817, 818). Estas tres estrofas no aparecen en el Fragmento P; sin embargo creo que una de ellas —la estrofa 816, en que pide perdón por haberse atrevido a “hablar en cosa de doctores”— tiene que haber sido el cierre del poema de 1398.

Ayala introduce el fragmento en el texto del *Rimado* con 8 cuadernavías (N 795-802). Nos interesa la última de estas cuadernavías:

Con dolor que oue estoue asaz quezado,
 Pero mi entinçión, a Dios sea loado,
 Era simple e llana; e llegué me al letrado
 Que esto consejava, e fiz este deitado. (N 802)

Ayala da la categoría de trozo aparte a las estrofas que siguen; las llama “deitado”. Quizás pueda individualizarse al destinatario como don Pedro Tenorio o don Pedro de Frías, obispo de Osma, que en las reuniones de Segovia (1396) y Salamanca (1397) habían aconsejado la sustracción y las medidas violentas. Lo que importa es que Ayala nos declara que fue un poema de circunstancias. Precisamente así lo tomó su continuador anónimo, quien vio en el “dezir” o “deitado” un poema que defendía la solución propuesta por Benedicto XIII, la “via compromissi” o “convencionis” o “iustitiae”, como la llamaba el papa de Avignon.¹¹

E. B. Strong en su inteligente análisis para comprobar las fechas de los 3 trozos sobre el Cisma, asigna para el de 1398 un cambio en la solución propuesta por Ayala. Eso es cierto, en cuanto en 1398, reclama una reunión de ambos papas y no un concilio general como en 1380 y en 1403; pero Strong cree que aquí Ayala sigue la voluntad de Enrique III, quien había propuesto una conciliación entre la oferta de Benedicto y la “via cessionis” reclamada por la Universidad de París. Enrique propone intentar primeramente la “via convencionis”; si pasados treinta días de deliberación, no se llegara a un acuerdo, ambos papas debían renunciar. Observemos que Enrique III sostuvo esta posición hasta

¹¹ “Item est sciendum quod, licet dominus Benedictus dominis du-cibus post viam convencionis et compromissi, quam appellat iustitiae obtulisset alias vias rationabiles...” (según *Factum* compuesto por los Cardenales en 1398, citado en Puig y Puig, *Pedro de Luna*, Barcelona, 1920, p. 60, n. 5).

la embajada de los tres Reyes (7 de julio de 1397). A fines de 1397 y en 1398 —es decir, cuando escribe Ayala—, Enrique está dispuesto a lograr la renuncia del papa por medio de la sustracción de obediencia y trabaja activamente ante Martín de Aragón y la corte francesa para que lo sigan.¹² Siendo esta la voluntad del rey, Ayala no expone en su texto la posibilidad de renuncia, y en las tres octavas agregadas en los manuscritos N y E, termina con esta declaración:

E con grant amor de esta conclusión
De buena concordia, tomé grant plazer. (N 818 ab)

Interesa aquí destacar¹³ que Ayala —tanto en el Fragmento P como en la versión posterior engarzada en el *Rimado*— parafrasea la "via justitiae" propuesta por Benedicto XIII en la primera respuesta a la embajada de los tres Duques (20 de junio de 1395), y mantenida luego obstinadamente, con ligeras y aparentes concesiones, por el papa Luna hasta su muerte. Benedicto menciona en esa oferta también la función que asignaba a los príncipes cristianos —"sub fida et secura protectione dicti Regis"—, que Ayala expone en su "ditado":

Junten se en vno estos contendientes,
En logar seguro, con sus cardenales
E sus argumentos, e ayan emientes,
E den nos vn papa en fin destos males;
E por los príncipes, señores rreales,
Para esto fazer sean acuçiados,
Ca veynte de çisma son años pasados,
Quales nunca fueron peores, nin tales. (N 811, P6)

Resumiendo: el "deitado" que Ayala compuso en 1398 es un poema sobre el "fecho de la Iglesia", que fue destinado a sostener la "via compromissi" o "convencionis" o "justitiae", como la llamaba Benedicto XIII, frente a los partidarios violentos de la "via

¹² La propuesta de Benedicto estaba presente en el recuerdo de Ayala y le asignaba gran importancia, como lo demuestra el hecho de incluirla íntegra en la *Crónica de Enrique III*, Año V (1395), cap. XVIII. El texto castellano de Ayala se corresponde literalmente con el texto latino de la *Prima responsio facta dominis ducibus* hecha el 20 de junio de 1395 (Baronius, *Annales Ecclesiastici*, Luca, 1752, t. XXVI, pp. 587, col. a-588, col. a).

¹³ Hago el análisis cuidadoso de este aspecto de la posición de Ayala en un trabajo especial.

cessionis”, encabezados por el influyente y erudito Arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio. Este “deitado” de Ayala fue aprovechado por un adicto obsecuente del papa Luna para realizar un poema de franca apología a la causa de Avignon.

EL ASUNTO

La literatura menor de tratados, epístolas, declaraciones, respuestas, poemas, en torno al Cisma se inicia con la *Declaratio Cardinalium adversus Bartholomaeum Archiepiscopum Barenssem intrusum in Papatu*, dada en Anagni, el 2 de agosto de 1378. Aunque no cesó a todo lo largo del Cisma, tuvo dos momentos de máxima producción. El primero (1378-1381) corresponde a los años iniciales del Cisma, cuando los papas tratan de atraerse a los estados cristianos. La polémica, en todas sus manifestaciones, florece en las universidades y entre la clerecía en general. La Universidad de París, en primer lugar, y luego Oxford, Orleans, Toulouse, Salamanca tomaron partido y sostuvieron, en general, la teoría conciliar.¹⁴ Este primer momento fue excepcionalmente rico: junto a los grandes tratados de Juan de Legnano, de Jacobo de Seva, de los Cardenales Flandrin y Amelio, de Enrique de Langenstein, los poemas: *Apologia super generali Concilii* y la *Lamentatio Ecclesie* (1380), el poema urbanista publicado por Meyer y Valois en 1895, el clementista que publicó Valois en 1894.

Esta literatura tuvo gran difusión; circularon muchas copias que han sido localizadas en bibliotecas de Alemania, Suiza, Italia y Francia. Los poemas tuvieron vida más efímera, pero no menos eficaz para la propaganda.¹⁵

¹⁴ Para todo lo concerniente al Cisma y a la polémica literaria véase: N. Valois, *La France et le grand schisme d'Occident*, Paris, 1896-1901, vol. I; P. Meyer y N. Valois, “Poème en quatrains sur le grand schisme (1381)”, *Ro*, XXIV (1895), 197-218; N. Valois, “Un poème de circonstance composé par un clerc de l' Université de Paris (1381)”, *Annuaire Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, XXXI (1894), 211-238; Franz Bliemetzrieder, *Literarische Polemik zur Beginn des grossen Abendländischen Schismas*, Wien-Leipzig, 1909; Edouard Perroy, *L'Angleterre et le grand Schisma d'Occident*, Paris, 1933; August Kneer, *Die Entstehung der Konziliaren Theorie und der Kirchenpolitischen Schriftsteller K.v. Gelnhausen und Heinrich v. Langenstein*, Römische Quartalschrift, Supplementheft 1, Roma, 1893.

¹⁵ Sabemos que la *Epistola Concordiae* de Conrado v. Gelnhausen (mayo de 1380) llegó a manos de Ruprecht, príncipe elector del Palatinado junto con el poema *Apologia super generali concilio*.

El segundo momento de producción literaria sobre el Cisma se inicia con la coronación de Pedro de Luna como papa Benedicto XIII y su firme actitud ante las presiones y las violencias de la corte francesa (1395-1405). Se publican epístolas, conclusiones y respuestas, tratados que proceden de las universidades interesadas en el Cisma o del mismo Benedicto y sus defensores.¹⁶

El lapso más importante para la aparición de los poemas exhortatorios es el que precede a la sustracción de obediencia (1395-1398). Es el momento en que Ayala escribe su "deitado". El continuador de Ayala también sale a proponer una solución a los príncipes cristianos, pero algunos años más tarde.

FECHA DEL FRAGMENTO P

Las doce octavas anónimas nos dan un material precario, pero suficiente, para proponer una fecha para el poema.

Ya son tres años e más que padeseçe
 Nuestro gobernalle injurias e dapños,
 Menazas de rreys e grandes sosaños
 Del maste fendido; mas nunca falesçe
 Fe e esperança,... (P 15 abcd)

Esta primera declaración del autor permite una datación dudosa. ¿Desde cuándo contamos estos "tres años e más"? ¿Desde la embajada de los tres Duques?: ¿1395? Llegaríamos así a 1398 o principios de 1399. Pero el autor habla de "injurias e dapños... sosaños". Las actitudes de los franceses son respetuosas hasta que empiezan las hostilidades en Avignon. Creo conveniente adoptar esa fecha provisoria como base: septiembre de 1398, cuando Boccicaut comenzó a apoderarse del Condado Venaisin,¹⁷ con lo que

¹⁶ También tratados aislados como el *Super materia subtractionis et restitutionis obedientiae et reprobationis epistolae Tolosanae* dedicado al Duque de Borgoña. O la *Epistola Cathedra Petri*, que escribe en Viena (1395) Enrique de Langestein, la cual va precedida y cerrada por decenas de versos latinos. El mismo Langestein había dirigido al Obispo de Worms un poema de más de 900 hexámetros, el *Carmen pro pace* o *Invectiva contra monstrum Babylonis*, donde elogia la teoría conciliar y exhorta al Emperador y al rey de Francia a luchar contra el Cisma, monstruo de dos cabezas. (Véase en Kneer, *op. cit.*, p. 134 ss. y también en M. Pfliegler, *Dokumente zur Geschichte der Kirche*, Wien, 1957, N^o 115, pp. 207-211. La *Invectiva*, en Kneer, *op. cit.*, p. 94 ss.).

¹⁷ Véase Valois, *op. cit.*, vol. III, y Luis Suárez Fernández, *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar*, Madrid, 1960, p. 40.

llegaríamos a datar el Fragmento P a fines de 1401 o principios de 1402.

La fecha puede ser sustentada por alusiones del mismo fragmento.

.....
 E avn que parece ser más desaguizado
 A su gobernalle que pide justicia,
 Deniegan juyzio con pura malicia,
 Maguer se somete ser dellos judgado. (P 19 efgh)

El autor parece aludir a la propuesta de Benedicto, de fecha 30 de marzo de 1401, cuando promete presentarse a la Asamblea que se convocaría por la unión de la Iglesia.¹⁸

Otro fundamento para la fecha 1402 lo aporta la octava P 18, donde se dice que “venció a la soberbia con paciencia”. Esto sólo es posible después del cese de las hostilidades en Avignon (en 1401) y cuando se están venciendo las últimas resistencias en la corte francesa.¹⁹ En junio de 1402 se reanudaron en Avignon las conversaciones entre Benedicto y los Cardenales.

P 20 y 21 caracterizan al Fragmento del continuador como una súplica al “señor” —seguramente, Enrique III— para que su Consejo vote la sumisión a la voluntad de Benedicto y su confianza en la acción papal por la unidad.

E agora, señores, pues ha declarado
 Este cauallero derecha carrera
 Para que apuerte la nao entera
 A puerto seguro, sea acordado
 En vuestro consejo que nuestro perlado
 Rrepare su nao por aquesta vía,
 O por la que a él plega, sin otra porfía,
 Nos dé vnidat, sin ser apremiado.

E sea aquesto con grand deuoción
 Por nuestro señor, su fijo omildoso,
 Al muy alto príncipe, rrey poderoso,
 Luego enbiada la suplicación.

.....
 (P 20 y 21 ab)

¹⁸ Valois, *op. cit.*, vol. III, p. 237.

¹⁹ Valois menciona el tratado en forma de diálogo entre “Obediens” y “Substrahens”, favorable a Benedicto, que fue redactado por Juan de Fiot, preceptor del Delfín (*op. cit.*, vol. III, p. 271, n.º 1).

Precisamente después de la muerte de don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo, en enero de 1400, se sospecha que Enrique III pueda restituir la obediencia al papa de Avignon. En 1401 aun no se sabía qué habría de resolverse. El 29 de abril de 1403, Enrique restituye la obediencia a Benedicto y escribe a Carlos VI:

"...et eciam attentis multis et iteratis supplicacionibus dicto domino regi, fratri vestro, factis jam a duobus annis citra, per omnes de regno suo, tam duces, comites, barones, magistris, ordinum militarium, prelatos, religiosos, *viros literatos*, Universitates, communitates civitatum, bona mente non potuit excusare quin restitueret obedientiam...".²⁰

P 25 alude a la sola oveja desviada²¹ y es probable que sea el reino de Francia, pues la Universidad de París mantenía tenaces y terribles ataques contra Benedicto.

Puesto que en el año 1403 Castilla y Francia restituirán la obediencia, podemos ya decir con cierta seguridad que el Fragmento P debe datarse a fines de 1401 o en 1402.

EL AUTOR DEL FRAGMENTO P

Puede asegurarse que el autor de las 12 octavas no es Ayala.

Ya hemos dicho que el P 14 alude a un señor noble, del consejo del rey; pero hay otros dos argumentos que el mismo texto nos brinda.

P 16-17 y 18 muestran al autor anónimo declarado partidario de Benedicto XIII. Meregalli ha rastreado la actitud prudente del Canciller en sus *Crónicas* y nos habla de su "sutil disimulo".²² Ayala nunca asume posturas de bandería abierta y mucho menos en cuestión tan delicada como era el "fecho de la Iglesia".

En P 18, se alaba al papa Benedicto (Pedro de Luna):

Mas mal lo pensaron que era cresçiente
La luna en virtudes de tal santidat. (P 18 ef)

²⁰ Valois, *op. cit.*, vol. III, p. 281, n. 2.

²¹ E si la vía primero ofreçida
 Por alguna manera non fué açetada,
 La sola oueja que está deserrada
 En el grand yermo non sea perdida. (P 25 abed)

²² Meregalli, *op. cit.*, p. 104.

Esta frase panfletaria no entra en el tono expresivo ni en la posición serena que Pero López jamás abandona en su obra literaria.

¿Quién es, pues, el autor de este fragmento? Creo que sólo podemos aspirar, por ahora, a caracterizarlo.

Muy poco es lo que el texto nos puede brindar en sí mismo. Sabemos que era un partidario de Benedicto XIII, posiblemente un clérigo, y versificador que no desentona junto a las octavas de arte mayor del viejo Canciller.²³

P 22 revela un vocabulario de marinería bien conocido y rasgos aragoneses en el léxico, extraños a Ayala.

Quien el lime gouierna desea su vida
 Fazer segura e guara de pena;
 Sienpre ha emiente e longa de arena
 Lieua su nao por medio la rría,
 E con ningunt non toman porfía;
 Antes se auisa non llegue a rroquedos,
 Guaytando rrelojes por autos e dedos,
 E en tales peligros de todos se fía.²⁴ (P 22)

Esta coincidencia de aragonesismos de vocabulario con la adhesión declarada al papa Luna —apoyado por el rey Martín de Aragón— hace posible suponer un clérigo aragonés que, desde Francia o en Castilla, utiliza el texto y el prestigio de Ayala como base de su propaganda.

En busca de nuevos indicios para sustentar o desechar esta hipótesis, podemos acudir —aún pecando de prolijidad— al marco documental, en que nos ha llegado el Fragmento P. Es el manuscrito 216 de los fondos españoles de la Biblioteca Nacional de París. Morel-Fatio lo describe en el número 115 de su *Catálogo*: “Compuesto de 90 hojas de papel. . .” Lo que Morel-Fatio no dice es que, a partir del folio 59 cambia la calidad del papel, el tamaño de los folios, la filigrana y el tipo de letra.

²³ Si fuera necesario dar un argumento más para sostener que el continuador no es Ayala, podría señalarse el descuido y facilidad en la combinación de rimas.

²⁴ Junto a “sosaño”, típicamente castellano, se acumulan vocablos especiales: “lime”, común en portugués y en vasco; “guaytar”, que se encuentra en catalán, pero que aparece primeramente en Aragón y ha tenido siempre vitalidad en Navarra; “guara”, registrado como aragonesismo en Meyer-Lübke, pero con acepción distinta a la del texto; “longa”, forma quizás no diptongada. (He utilizado los diccionarios de Corominas y Meyer-Lübke).

Hasta el folio 57 se copia el *Libro de la Montería* de Alfonso XI y 3 recetas medicinales en catalán, todo de la misma letra minúscula redondilla, con iniciales adornadas en rojo y azul.²⁵ Desde el folio 59 en adelante se acumula una miscelánea curiosa, copiada sin galas, en cursiva castellana de principios del siglo xv.²⁶ Esta segunda parte del ms. 216 es, evidentemente, otro manuscrito, que vino a ser encuadernado con el *Libro de la Montería*.²⁷

La apariencia heterogénea y caótica del material que aparece a partir del folio 59 se desvanece cuando advertimos que todos esos documentos —excepto la carta inicial y la arenga de Juan I— pueden datarse en el lapso 1403-1415. Se sigue un orden cronológico y nuestro fragmento precede inmediatamente a la carta de Tamerlán (1403). Casi todos los documentos se refieren al Infante Don Fernando, el de Antequera —sostenedor de Benedicto XIII en Castilla y luego, continuador de la política aragonesa adicta al papa de Avignon—; a Pedro de Luna, Arzobispo de Toledo, encargado por su homónimo, el papa, en 1407, de fortificar el partido benedictista en Castilla;²⁸ y al Duque de Orleans

²⁵ El papel muestra "vergeures" gruesos y espaciados propios de la elaboración de mediados del siglo xiv. La separación de los "pontuseaux" también es la que se da en la segunda mitad del siglo xiv. La filigrana es de arco y flecha con "vergeur" fina suplementaria. Papel seguramente de procedencia italiana o francesa.

²⁶ El papel, por sus "vergeures" es del siglo xv. La filigrana no figura en el tratado de Briquet ni en otros que he revisado; podríamos asignarle un origen español.

²⁷ La segunda parte comienza bruscamente en medio de una copia de las cartas que el moro Benahatin dirigió al rey Pedro I y que Ayala incluye en la crónica de este rey; las arengas de Juan I en Segovia (1386); el Fragmento P; carta de Tamerlán a Enrique III (1403), seguida de una cantiga amorosa y dos decires; carta del Infante Don Fernando, tutor de Juan II (1408); la carta de cuando se ganó Antequera (1410); carta de Don Fernando a la Iglesia de Burgos comunicando que ha sido proclamado rey de Aragón (1412); carta de la victoria sobre los valencianos, enviada por el Adelantado de Castilla al rey Fernando de Aragón; un decir de Pero Vélez de Guevara; Decir del Arzobispo de Toledo —sobre el que nos detendremos en otra nota—; sigue una carta con nuevas del asesinato del Duque de Orleans (23-XI-1407) "la cual vino a Ferrant Pérez de Ayala". Sigue una carta sobre la muerte de D. Fernando de Aragón, el de Antequera (2-IV-1416). Por fin, el comienzo de un relato con adornos de crónica literaria, sobre la entrevista de Perpignan (1415), que se interrumpe bruscamente en mitad de una frase.

²⁸ Aquí tropezamos con un texto interesante para nuestra búsqueda. Según Morel-Fatio, es el "Dezir del Arzobispo de Toledo, Pedro Gon-

—defensor de Benedicto en la corte francesa. La serie se cierra con las vistas de Perpignan (1415) en las que se reunieron Benedicto XIII, el rey Fernando de Aragón y el Emperador.

El copista del segundo códice que integra el ms. 216 reunía, en el segundo cuarto del siglo xv, documentos del sector adicto a la política del papa Luna en Castilla y Aragón, especialmente los que aludían a Don Fernando el de Antequera. Entre esos documentos estaba el Fragmento P.²⁹

zález de Mendoza”; pero el texto del “dezir” nos sugiere otro destinatario. Es indudablemente don Pedro de Luna, pariente del papa Benedicto XIII, que éste designara Arzobispo de Toledo a la muerte de don Pedro Tenorio (30-VII-1403), contra la voluntad de Enrique III de Castilla, con el propósito de afianzar y dirigir el partido benedictista en el reino. Pedro de Luna no pudo asumir su Arzobispado hasta después de la muerte de Enrique III, en diciembre de 1406. Pedro de Luna, Arzobispo, vivió hasta 1414 (Conrado Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, Regensburg, 1898-1910, t. I).

El *Dezir* es breve y descuidado:

Señor bien fundado
sobre gentileza,
notoria crueza
es non ser ayudado-
don Pedro de Luna,
de gracias dotado;
estando en la cuna
le dieron por fado
que fuese acabado,
en donayre, doblado;
otrosí en franqueza
más que otro prelado.
Por ganar a Osuna
non faríe un pecado;

jamás nunca en una
culpa fué tomado;
solepne letrado,
de grant gentileza,
con buena agudeza
discreto, avisado.
Más alto que pruna
es su fecho granado;
nunca por fortuna
se vyó desmayado,
antes, esforçado,
vyno con proeza
tomar la rriqueza
del arzobispado.

(*Dezir del Arzobispo de Toledo*, ms. 216, fol. 88, Bibl. Nat, Paris). El *Decir* debe datar de 1408. Un improvisador —partidario de Benedicto— celebra la llegada del nuevo Arzobispo a su diócesis. La atribución a Pedro González de Mendoza, arzobispo entre 1482 y 1495, me parece fuera de lugar.

²⁹ Según observaciones de Morel-Fatio, el ms. 216 procede de la Biblioteca Real de Fontainebleau, que se enriqueció en 1522 con los manuscritos de la Biblioteca de Blois. El Duque de Orleans, partidario de Benedicto, es el iniciador de la Biblioteca ducal de Blois, la que posteriormente recogió fondos valiosos de la Biblioteca de los reyes aragoneses de Nápoles. Aclaremos que Morel-Fatio señala el manuscrito 216 entre los que posiblemente pertenecían al fondo originario de Blois. :

CONCLUSIONES

El Fragmento P de la Biblioteca Nacional de París nos revela la forma primitiva y el propósito primero de un trozo del *Rimado de Palaçio*. La totalidad del fragmento no pertenece a Ayala y permite suponer que algunos poemas que hoy integran el *Rimado* fueron conocidos aisladamente, de donde debió nacer el respeto que los poetas de comienzos del siglo xv tenían por el Canciller como representante de la vieja poesía castellana.

El Fragmento P es obra de un continuador anónimo, que reconoció en los versos de Ayala un poema que sustentaba la "via compromissi", "convencionis" o "justitiae", según la había propuesto el papa Benedicto XIII en 1395. Por eso, toma el poema de Ayala como punto de apoyo para el elogio y la defensa del papa de Avignon.

El autor anónimo debió pertenecer al partido de Benedicto en Castilla o Aragón. Es muy probable que sea un aragonés y que la continuación se haya escrito a fines de 1401 o en 1402. El poema parece copiado en zona de dominio aragonés, en época muy próxima a la muerte de don Fernando el de Antequera; luego debe de haber pasado, con el resto de los documentos que forman la segunda parte del código de París, a la Biblioteca de Nápoles o a la de Blois.³⁰

GERMÁN ORDUNA

Universidad de Buenos Aires

³⁰ Las consecuencias que estas observaciones sobre las 13 estrofas del Fragmento P y su destino primitivo tienen para el mejor conocimiento del *Rimado*, de su estructura, data y modo de trabajar de Ayala son evidentes. Esos aspectos más largos, y relacionados con otras investigaciones, forman parte de la tesis doctoral que estoy preparando.

EL USO DEL FUTURO EN EL VOSEO AMERICANO

1. PROBLEMÁTICA DEL FUTURO EN EL VOSEO

En su análisis de la distribución de las formas de voseo verbal, dice Pedro Henríquez Ureña en la Introducción a *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central*, que en Buenos Aires y Montevideo “se dice *vos andás, vos sabés, vos subís* en presente de indicativo; *vos andés, vos sepás, vos subás*, en presente de subjuntivo; pero se dice *vos has* como presente de indicativo de *haber* y en consecuencia los futuros son *andarás, sabrás, subirás*”.¹ Más adelante y en la misma página, agrega lo que puede ser el equivalente de una formulación de la explicación teórica de la multiplicidad de formas de futuro: “Pero en Chile se dice —aunque no de modo exclusivo— *vos habís, vos querís*, en el indicativo de los verbos en *-er*; *vos tomís, vos jugús*, en el subjuntivo de los verbos en *-ar*, y como consecuencia de *habís* existen los futuros *andarís, comerís, subirís*. Y en Colombia, donde se dice *vos habés*, existen los futuros *andarés, comerés, subirés*. En la América Central se dice *vos habés* (la forma principal), *vos habís* (usual en Costa Rica), *vos has* y excepcionalmente *vos habéis*; los futuros oscilan entre las terminaciones en *-és* y las terminaciones en *-ás*. Guatemala, El Salvador y Honduras prefieren *-és*; Nicaragua y Costa Rica *-ás*; pero eso no quiere decir que en Nicaragua, por ejemplo, falte el *-és*. No he encontrado ejemplos del futuro en *-ís*”.

La página que citamos no es un estudio exhaustivo de las distintas formas de voseo, sino apenas un breve esbozo. No es, tampoco, el primer estudio que se hizo, ya que existen algunos ante-

¹ Pedro Henríquez Ureña, *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central*, “Introducción”, *BDH*, IV (1938), p. XXI.

riores, incluso de Henríquez Ureña. Sin embargo, la literatura anterior consignaba simplemente las diversas formas de futuro, sin intentar explicar su origen y su distribución. Después de la aparición de esta página de Henríquez Ureña, tampoco conocemos ninguna otra tentativa en este sentido, salvo la nota de Kany que mencionaremos más adelante. Cabe, por lo tanto, examinar el problema a la luz de esta única hipótesis de P. Henríquez Ureña.

Por el uso de expresiones "y en consecuencia", "y como consecuencia", que denotan una relación de causalidad, debemos suponer que la idea del autor era la de que las formas del futuro se podrían explicar mediante las formas que adopta el verbo auxiliar. Esto equivale, a primera vista, a la afirmación de que estas formas de futuro están compuestas del infinitivo y del verbo *haber* o, al menos, de las terminaciones del verbo *haber*. En efecto, el mismo autor y Amado Alonso expresan en su *Gramática*: "En el litoral argentino se emplea con el *vos* la forma *has*, que corresponde a *tú*, del verbo *haber* y en consecuencia el futuro es *andarás*, *verás* (porque el futuro en castellano está compuesto del infinitivo y las terminaciones del presente de *haber*); en Colombia se emplea la forma *habés* y en consecuencia el futuro es *andarés*, *verés*; en parte de Chile y del norte argentino se emplea la forma *habís* y en consecuencia el futuro *andarís*, *verís*".² Por lo que se ve, el razonamiento de los autores no ha sido el que *andarás*, *verás* sean formas de futuro en singular, sino que son formas *compuestas* con el verbo auxiliar en singular. Esto lo señala Charles E. Kany, quien acepta el punto de vista de los autores citados como una de las posibles explicaciones, pero no como la única. Dice Kany: "One might also argue thus: If the form *vos has* is common in Argentina, it means that the singular verb form was preferred there in the future, as well as in other tenses; and if the plural *habís* (for *habés*) is current in Chile, it means that there the plural predominated in all verbs and the same analogical *i* form was also transferred to the future (*andarís*, *verís*)...; and if *vos habés* were general in Colombia, it would show that the plural here, too, held sway, in this case the archaic form". En cuanto a la coexistencia geográfica de las tres series, objeta Kany: "Furthermore, *vos habés* is so rare there (in Colombia) that Hen-

² Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, *Gramática Castellana*, Buenos Aires, 1939, vol. II, p. 82.

rriquez Ureña did not find it registered. I have found it, but the current form remains *vos has*, as in Argentina. Again, the future in Guatemala ends in *-és*, but the present of *haber* is *habís* rather than *habés*; the future in El Salvador ends in *-ás* and the present of *haber* is *habís* as well as well as *has*; and even in Argentina the *-és* future is found in the older writers (Tiscornia, *La lengua*, página 121 n.) ”.³

Como habitualmente, Kany demuestra aquí esa sagacidad y agudeza que ha hecho de su obra una de las fundamentales de la dialectología hispanoamericana. En efecto, en estas pocas líneas que hemos citado, destruye la base geográfica de la hipótesis de Henríquez Ureña, señala que la explicación de las formas de futuro debe buscarse en el mismo futuro, no en el verbo auxiliar, y adelanta, al mismo tiempo, una nueva hipótesis que se basa en la distribución de formas de singular y de plural. Coloca así el problema de la multiplicidad de las formas de futuro dentro de la problemática más general (y también muy debatida) de si *todas* las formas o sólo *algunas* (y en ese caso *cuáles*) de voseo verbal corresponden a una antigua segunda persona de plural.

Con todo, creemos que su análisis no es exhaustivo. No podía serlo, en un tratado de sintaxis, menos en una nota al pie de la página. Nos proponemos aquí ampliar estas consideraciones, porque resulta evidente que la hipótesis de Henríquez Ureña no está formulada con entera claridad, y, aunque a grandes rasgos debe ser interpretada —y puesta en duda— con el razonamiento de Kany, contiene otros aspectos que encierran agudas observaciones de la realidad. Aunque en los párrafos que citamos de la *Gramática* de Henríquez Ureña y Alonso, se expresa textualmente que “el futuro en castellano está compuesto del infinitivo y las terminaciones del presente de *haber*”, no puede asegurarse que Henríquez Ureña, al escribir su introducción a *BDH*, IV, haya tenido precisamente esto en su mente. En efecto, el hecho de que no se limite a citar las formas de *haber* y las de futuro, sino que enumere también las formas de otros verbos en presente de indicativo y de subjuntivo, haría creer que pensaba (o también pensaba) en una explicación fonética, esto es, en que las desinencias del futuro varían fonéticamente como varían las de todos los verbos.

³ Charles E. Kany, *American-Spanish Syntax*, Chicago, 1945, p. 69, n. 14.

Sin embargo, si esto puede ser válido en los casos de las desinencias *-és, ís*, no lo es en el caso de *-ás*, ya que aquí se trata de una desinencia o forma que se da sólo en el futuro y en el verbo *haber*, no en todos los verbos. Si, en cambio, Henríquez Ureña pensaba en una explicación analógica, se explicaría su mención de la forma *has*, pero no se explica la inclusión de todas las formas de *andar, saber* y *subir*. Finalmente, si la hipótesis de Henríquez Ureña era realmente la de una composición (como piensa Kany y también el que esto escribe), tampoco se explicaría la mención de los verbos *andar, saber* y *subir*. Es por esta razón que decíamos que todo el párrafo no estaba claramente formulado.

Resta agregar que, de tratarse de una composición, tampoco se entiende bien el punto de vista de Henríquez Ureña. Porque si fuera una composición del infinitivo con el verbo *haber*, tendríamos *andarás, andarabés* y *andarabís*, según se dé *has, habés* o *habís*. Y en cuanto a la expresión de que "el futuro castellano está compuesto del infinitivo y las terminaciones del presente de *haber*", es una afirmación incomprensiblemente equivocada. A este respecto, véase más adelante.

Finalmente, cabe mencionar que Henríquez Ureña dice, expresamente, que en el Río de la Plata se dan formas de singular con el pronombre *vos*. En este sentido parece interpretar, por ejemplo, la forma *vos has*. Pero cuando dice que "en consecuencia" se encuentra *andarás*, etc., entonces parece que interpreta *andarás* como una forma compuesta (o analógica) con el verbo *haber* en singular, sin percatarse de que *andarás* mismo puede ser un singular. En este sentido, es muy pertinente la observación de Kany que en el fondo significa que no se trata de explicar *has*, sino *andarás*. Además, si *andarás* es un singular, no necesita explicación, ni analógica, ni fonética, ni por composición, en cuanto a su forma, puesto que es completamente regular. Lo que necesita explicación en *andarás* es el hecho de su uso en la persona *Vos* y su distribución. Esto es, precisamente, lo que nos proponemos. Esta distribución, por otra parte, no necesita coincidir con la de *has*, puesto que no es necesario que el uso del singular en el futuro coincida geográficamente con el uso del singular en el verbo auxiliar. Lo esencial —así trataremos de demostrarlo— es que las diversas desinencias de plural tengan la misma distribución en el futuro y en el verbo auxiliar. Pero puede coexistir el futuro en singular con el verbo auxiliar en plural, o viceversa.

Por lo expuesto, entendemos que la explicación de la distribución de las distintas formas de futuro requiere la introducción de otros conceptos. Tal es el objeto de estas páginas.

2. CLASIFICACIÓN DE LAS FORMAS

Henríquez Ureña y A. Alonso consideran tres distintas formas de futuro en el voseo americano: *tomarás*, *tomarés* y *tomarís*. En realidad, debería agregarse una cuarta forma, ya que, a veces, se encuentra también *tomaréi(s)*, por ejemplo en Chile (región de Molina) y en Cuba (Provincia de Oriente).

No obstante, con un análisis más riguroso, no tardaremos en llegar a la conclusión de que se trata solamente de dos formas básicas, tal como lo enuncia Kany, aunque, en este punto, no compartimos todo el razonamiento de ese autor.

En efecto, aunque no creemos que se trate de la aplicación de una *-i-* "analógica" en lugar de la *-e-* de *-és*, puede considerarse que las formas *tomarís*, *tomarés* y *tomaréi(s)*, son reductibles a un prototipo que podría ser el castellano antiguo *-edes* y sus derivados, mientras que, evidentemente, la desinencia *-ás* de *tomarás* no puede ser explicada a partir de esta desinencia común. Esta es, por lo tanto, la forma que necesita ser aclarada. La correspondencia geográfica entre *habés:habís* y *tomarés:tomarís* no necesita explicación, del mismo modo que no necesita explicarse por qué [eza] por *ella* se da en los mismos lugares donde ocurre [azá] por *allá*. Se trata de un cambio regular que se da en todas las voces y formas al mismo tiempo y en los mismos lugares. Como dice E. Coseriu: "lo que se adopta no es un elemento 'hecho' (tal sonido en tal palabra), sino un elemento formativo, una pauta, un *modo de hacer*".⁴ En nuestro caso, lo que cambia es un *tipo de desinencia*, esto es, un modo de hacer en la morfología verbal, que se aplica, naturalmente, en todos los casos en que ocurría la desinencia anterior a la modificación. Así, donde *-éis* se reduce a *-és* (el caso del Río de la Plata, por ejemplo), la forma original *-éis* desaparece totalmente y en todos los casos es sustituida por *-és*, precisamente porque es un 'modo de hacer'. Donde *-éis* se reduce a *-ís*, esta forma se aplicará en todos los casos. No se

⁴ Eugenio Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia*, Montevideo, 1958, p. 53.

trata, pues, de un cambio *analógico* en el futuro, sino de una innovación en todo el paradigma.

Además, la afirmación de Kany en cuanto a que la forma *-ís* proviene "analógicamente" de una *anterior* forma *-és*, importa presuponer toda una cronología establecida para la evolución popular de esta desinencia. Nosotros hemos preferido partir de *-edes*, ya que los resultados de la desaparición de la *-d-* han sido bastante diversos a través de la historia del español y no está bien establecida su cronología. Mientras *-edes* se conservaba todavía en el siglo XVII,⁵ al menos en algunas formas, en cambio, ya en el siglo XVI encontramos indistintamente *-és* e *-ís*.⁶ Aunque no debe olvidarse que las formas americanas proceden generalmente del castellano vulgar, podríamos aventurar como prototipo la desinencia *-éis* (<*-edes*), de la cual resultarían:

-ÉS
-ÍS
-ÉI(S)

en lugar de suponer una primera reducción (uniforme para toda América) a alguna de estas formas (por ejemplo *-és*, como supone Kany), de la cual se habría formado posteriormente *-ís* por acción de la analogía en algunas regiones apartadas entre sí.

La reducción de los diptongos decrecientes en posición tónica es un rasgo muy común del habla vulgar en varias regiones de España. Por esta razón, es lícito suponer que este proceso no se haya verificado (o iniciado) en América, sino que provenga de la península, sobre todo si tenemos en cuenta los ejemplos encontrados aun en la literatura española anterior o contemporánea de la Conquista. Esto explicaría el hecho de que futuros como *tomarís* se encuentren también en la persona TÚ en regiones donde no existe el voseo, como por ejemplo en el Perú o en Bolivia. En efecto, en la época de la conquista *todas* las regiones de Amé-

⁵ R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, p. 53, § 107.

⁶ Ya en el *Cancionero* de J. de Baena, del siglo XV, donde predomina la desinencia *-des*, encontramos *aveys*, *tenés*, *querés* (Juan de Viana), *salís* (Villasandino), etc. En el *Cancionero* de Pedro del Pozo, publicado en *BAE*, XXX (1950), 129, procedente del siglo XVI, hallamos la desinencia *-ís* para la segunda conjugación también: *descendís*. En cuanto al futuro, el mismo *Cancionero* de Baena nos ofrece *seredes* (Ruy Páez de Ribera) y *serés* (Juan Rodríguez del Padrón), *ganarés* (Juan de Viana).

rica fueron voseantes, y formas verbales de voseo pueden conservarse con el pronombre TÚ después de la eliminación del pronombre Vos (así, por ejemplo, en el uruguayo *ultraserrano* las formas normales son *tú vienes*, pero *vení tú*). Así quedaría eliminada la única reserva que le merece a H. Toscano Mateus⁷ la explicación de *tomaris* < *tomaréis*.

En resumen, si bien no concordamos con la explicación de Kany desde el punto de vista diacrónico, creemos como cree dicho autor que las formas de plural pueden reducirse a dos prototipos:

- 1) *-és, -éis, -ís*
- 2) *-ás*

Las formas del primer prototipo son derivaciones normales de un arquetipo español en *-edes*. El segundo prototipo es el que necesita ser explicado.

3. LA FORMACIÓN DEL FUTURO

Un aspecto de la hipótesis de Henríquez Ureña y Alonso que no se menciona en la breve nota de Kany, es la improbable licitud de la aplicación del concepto de la "formación regular del futuro: infinitivo + terminaciones del presente de *haber*". En efecto, si bien la lengua castellana "no perdió el sentido de la composición de estos tiempos, sino muy entrada la Edad Moderna",⁸ esto no significa necesariamente que las formas de futuro en el voseo americano puedan ser explicadas mediante esta composición. Por lo contrario, la cronología indicaría que tal suposición no es lícita. En efecto, don Ramón Menéndez Pidal indica el siglo xvii como límite máximo de la conciencia lingüística de esta composición, límite señalado por la admisión "de la interposición de uno o más pronombres entre el infinitivo y el auxiliar". Pero el proceso de gramaticalización comienza ya en el siglo xii.⁹ Comienza, naturalmente, en los niveles culturalmente más bajos, donde se estereotipan más rápidamente los modos lingüísticos. A este proceso de gramaticalización se deben las formas contractas como *doldrá, tendrá, habrá, cabrá*, etc. La reacción culta que comienza en el

⁷ Humberto Toscano Mateus, *El español en el Ecuador*, Madrid, 1953, p. 231.

⁸ Menéndez Pidal, *op. cit.*, § 123₃

⁹ Id., *ibid.*, § 123₁₋₂

siglo xiv se caracteriza, precisamente, por el restablecimiento del infinitivo como en *dolerá, tenerá, haberá, caberá, salirá*, etc. Cuando en el siglo xvi empieza a desaparecer esta precaria reacción culta (que termina por perderse totalmente en el xvii), reaparecen muchas de estas formas contractas, tales como *sabrá, saldrá*, etc. Este último proceso se acentúa precisamente en el momento en que comienza la colonización de América (siglo xvi) y llega a su término antes de que cese la inmigración española a la América Colonial.

Pero se trata, esencialmente, de un proceso culto. Opera en el lenguaje común y, en un segundo plano, en la norma literaria. Poco o nada afecta el habla de los niveles vulgares que, desde mucho antes de la colonización de América, habían gramaticalizado las formas de futuro y de condicional. Las formas contractas de estos tiempos nunca llegaron a desaparecer de estos niveles en España, y se conservan todas en el Nuevo Mundo.¹⁰ La interposición de pronombres entre el infinitivo y el verbo auxiliar sólo aparece muy esporádicamente en el habla común de América, y aun entonces, según parece, bajo la influencia del lenguaje culto o semiculto.

Aun cuando admitiéramos la vitalidad del futuro como tiempo compuesto en las primeras épocas del español americano, esto no implicaría necesariamente la aceptación de la teoría de que, con las variaciones locales del verbo auxiliar, debería variar, de un modo causal, la forma del futuro. Porque esto significaría, no ya que el hablante tenía conciencia de usar un tiempo compuesto, sino que el mismo hablante, en su actividad lingüística concreta, es decir, en su permanente *hacer* o *rehacer* la lengua, consideraba que estaba creando cada vez una expresión utilizando el infinitivo y el verbo auxiliar. En otras palabras, que dentro del sistema general que tanto admitía una forma como otra cualquiera del verbo auxiliar,¹¹ no existía ninguna norma para la formación

¹⁰ Cfr. Ángel Rosenblat, *Notas de morfología dialectal*, en *BDH*, II (1946), p. 234 ss.

¹¹ El polimorfismo en el presente de indicativo del verbo *haber* es uno de los fenómenos más interesantes y constantes en América. Aun hoy, en algunos lugares (p. ej., en el Dpto. de Chilecito, Prov. de La Rioja, Argentina) coexisten hasta cinco formas en la persona vos y en Villa Berthet, Prov. del Chaco, hasta cuatro formas en la persona YO.

del futuro, sino que se usaban todas las posibilidades sistemáticas. Esto no es en manera alguna imposible, pero no es consecuencia necesaria de la primera premisa. En efecto, es perfectamente concebible que ocurra un cambio en la forma del verbo auxiliar, y entonces el *sistema* admitiría un cambio correlativo en la forma del futuro, pero la *norma* puede cambiar o no cambiar, sin que para ello sea pertinente que el hablante sienta o no sienta el futuro como un tiempo compuesto. En efecto, así ocurrió en el español peninsular, como lo hace notar Menéndez Pidal,¹² cuando *habéis* sustituyó a *heis* en el paradigma del verbo *haber*, pero esta última forma se conservó en el empleo en formas como *amar-eis*, *eis de estar*, *eis estado*, siendo que, al menos en los dos últimos casos, es innegable la conciencia del hablante de que se trataba de perífrasis.

Esta forma *heis* o sus alteraciones, y no *habéis* o las suyas, serían en todo caso las que pudieran entrar en composición con el infinitivo, si así quisiéramos explicar las formas americanas. Porque la composición no se hace con la "terminación" del verbo auxiliar, ya que ninguna perífrasis puede hacerse con una forma verbal y la terminación de otra. Esta clase de perífrasis no sería ya perífrasis, sino una simple conjugación analógica, y si Henríquez Ureña se ve forzado a suponerla para hacer valedera su tesis, con ello no deja de eliminar su propia premisa de que todo este fenómeno procedería de una composición consciente por parte del hablante.

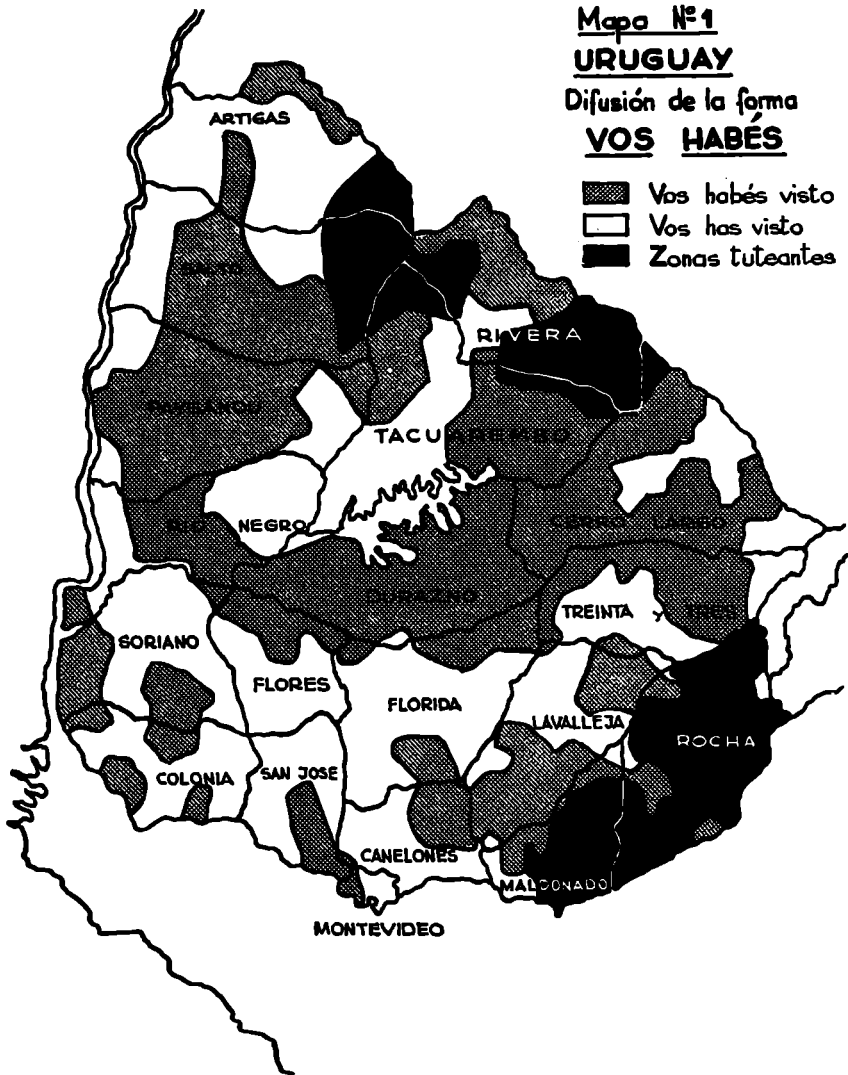
Ahora bien, podemos encarar tres soluciones posibles a esta visible contradicción. Primero, si se trata de una verdadera perífrasis, podríamos esperar encontrar también formas como *tendrás*, ya que *vos hais* es por lo menos tan frecuente como *vos his* o *vos heis* en América. En este caso, *tendrás* estaría compuesto con la forma *his*, no *habís*, lo cual haría insostenible toda la estructura del punto de vista geográfico. Segundo, si se tratara de una conjugación analógica, esto es, con las *terminaciones* del verbo auxiliar, sería una analogía *sui generis*, ya que los verbos de la primera conjugación formarían su futuro como su presente de subjuntivo en algunos lugares, y los de la segunda y tercera conjugación como su presente de indicativo, mientras que, en otros lugares, en la primera conjugación tendríamos un futuro igual al presente

¹² R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 264, § 116₂

de indicativo, y en la segunda y tercera conjugación, igual al presente de subjuntivo. Donde el futuro se forma en *-és*, finalmente, en la primera conjugación coincidiría con el presente de subjuntivo, en la segunda, con el presente de indicativo, y en la tercera, con nada. Si la analogía se aplica entre un tiempo de todos los verbos y otro tiempo de un solo verbo, entonces se trataría de un caso único en la evolución de la conjugación castellana. La tercera posibilidad es la de que se trate de una conjugación no analógica, sino ya gramaticalizada. Entonces, lo que variaría no sería la forma o terminación del verbo *haber* que "entra" en el futuro, sino la desinencia *propia* del futuro, y la variación se efectuaría conforme a lo que hemos sostenido en el párrafo 2. *Quod erat demonstrandum*.

4. LA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

Kany señala, según hemos visto, algunas lagunas en lo que parecería una estricta correspondencia geográfica en la exposición de Henríquez Ureña (tan estricta como para dar la pauta de una relación de causalidad). Estas lagunas son muy importantes, pero esto en sí no sería un argumento concluyente, ya que las divergencias podrían haberse originado *después* de la gramaticalización del futuro. Así, por ejemplo, Kany señala que en Colombia apenas se usa *habís*, mientras que predomina *has*, y, en cambio, el futuro es *tomarís*. Esto es cierto, pero no demuestra que en un pasado no muy remoto no haya sido *habís* la forma dominante. De hecho, el mismo Kany señala un fenómeno que tiende a ejemplificar un proceso de este tipo: la existencia, en textos antiguos de la Argentina, de la forma en *-és*, a pesar de que el verbo auxiliar es *has*. Pues bien, en realidad la forma *habés* coexiste con *has* en la mayor parte de la Argentina (toda la región pampeana, la Mesopotamia argentina, todo el Litoral y la región "mediterránea"). Por consiguiente, a este *habés* todavía existente correspondería el *tomarés* ya desaparecido (?). Esta posibilidad de desplazamiento en la diacronía limita la validez del argumento de la incoherencia geográfica, pero, en cambio, no justifica el argumento de Henríquez Ureña, de la supuesta concordancia geográfica. En efecto, la falta de concordancia *podría* ser explicada diacrónicamente, pero no puede basarse toda una teoría sobre una concordancia geográfica inexistente.



Con todo, la falta de concordancia geográfica es mucho mayor de lo que suponía Kany. Mediante cuestionarios enviados por correo a todas las ciudades hispano-americanas, hemos podido determinar que, virtualmente, todas las formas del verbo auxiliar y todas las formas del futuro existen en todas las regiones voseantes del continente, con una natural limitación: como estas regiones voseantes se dividen en tres tipos de voseo, en ninguna de ellas puede darse una forma correspondiente a otro tipo. Esto se refiere, naturalmente, sólo a lo que hemos denominado "primer prototipo", es decir, las variantes *-éi(s)*, *-és* e *-is*. El "segundo prototipo", es decir, *-ás*, se puede dar en cualquier zona.

Para resumir aquí los datos que hemos obtenido en nuestros cuestionarios (eliminando las respuestas contradictorias, esto es, aisladas en una zona perteneciente a otra forma), comenzaremos por hacer el *inventario* de las formas. Son éstas:

<i>has</i>		<i>tomarás</i>
<i>habés</i>		<i>tomarés</i>
<i>habís</i>	}	<i>tomarís</i>
<i>his</i>		
<i>heís</i>	}	<i>tomaréis</i>
<i>habéis</i>		
<i>hais</i>		

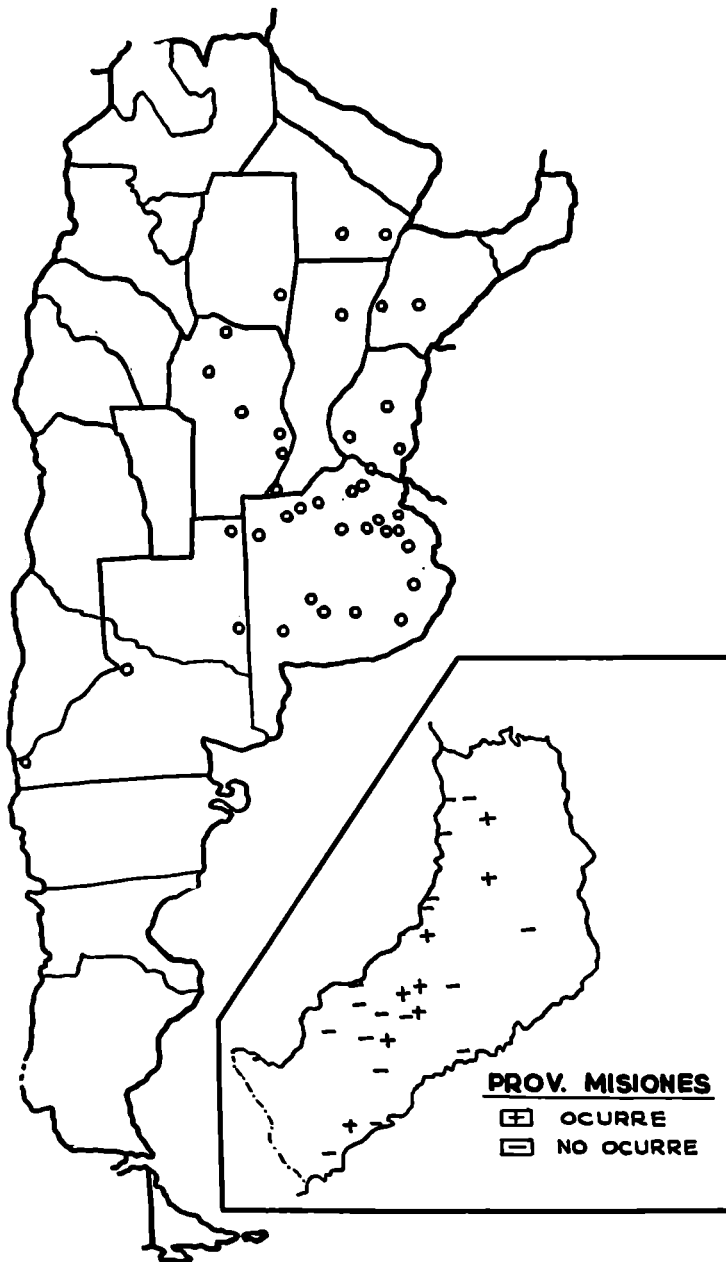
La relación geográfica de estas formas es la siguiente en los diversos países del continente:

URUGUAY: La distribución de la forma *habés* se ilustra en el mapa N° 1. La forma *has* es la usual en todas las ciudades y frecuente también en las poblaciones pequeñas. En el campo, no se usa *has* en los lugares que están indicados para *habés*, salvo en las proximidades de las ciudades. En cambio, el futuro es siempre del tipo *tomarás*, no pudiendo encontrarse ningún vestigio de *tomarés* en ninguna parte de la república.

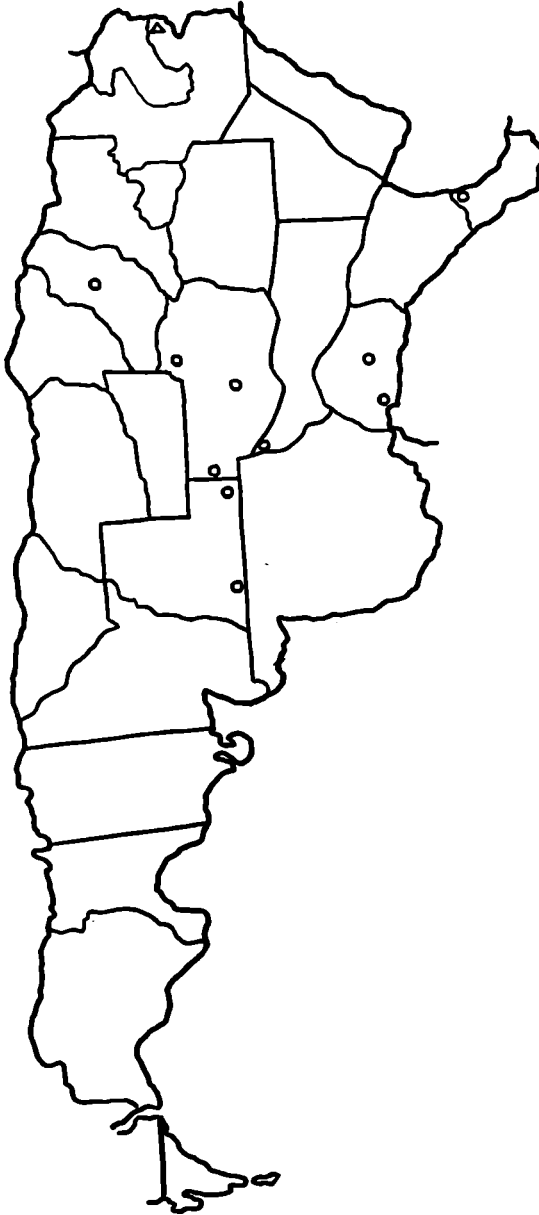
ARGENTINA: En el Litoral, la zona mediterránea, la región pampeana y todo el sur, así como en Tucumán, predomina la forma *has*, pero sólo en la Patagonia están totalmente ausentes las otras formas. *Habés* se da en algunas zonas de la provincia de Buenos Aires y en una amplia región que se representa en el mapa N° 2. *Habís* se encuentra en el partido de Rivadavia, provincia de Buenos Aires, en Neuquén, y el oeste de la provincia de Río Negro,

Mapa N° 2

Difusión de la forma
VOS HABÉS VISTO



Mapa N°3
Ocurrencia de la forma
VOS TOMARÉS



en el sur de San Luis, en las inmediaciones de la ciudad de Mendoza, en varias regiones de Córdoba, La Rioja y Catamarca, al norte de Tucumán y, aisladamente, en el Chaco (Villa Berthet) y Entre Ríos (Villaguay). Falta totalmente en las demás provincias. En Río Negro, esta forma se complementa con la forma *his*. *Habéis* no se ha encontrado en ninguna parte de la Argentina. *Hais* es común en la campaña de la región cuyana (salvo en San Luis), en Córdoba, Catamarca, Neuquén y Río Negro. Como en el Uruguay, aquí tampoco guarda la distribución de las formas de futuro ninguna relación con lo que antecede. En la provincia de Buenos Aires, donde *habés* tiene su máxima intensidad, hasta ser de uso exclusivo en algunos partidos, en cambio el futuro es siempre *tomarás*. En la provincia de La Pampa se conocen *tomarás* y *tomarés*. *Tomarés* se usa también en algunas zonas, muy reducidas, de Córdoba, La Rioja (Chilecito), Santa Fe (Rufino), Entre Ríos (Villaguay y Gualaguaychú) y Misiones (Posadas) (véase el mapa N° 3). En Neuquén y la parte occidental de Río Negro se da, al lado de *tomarás*, también *tomarís*, pero al sur de esta región, hasta Tierra del Fuego, se conoce solamente *tomarás*. *Tomarís* se encuentra también en todo el Tucumán y en las cercanías de la ciudad de Mendoza, así como en Rufino (Santa Fe) y La Carlota (Córdoba). En resumen, a la amplia zona de ocurrencia de *habés* no corresponden sino pequeños islotes de *tomarés*, y la zona de ocurrencia de *tomarís*, no se encuentra en el mismo lugar que la de *habés* e *his*. En las zonas de la provincia de Buenos Aires donde *habés* es la única forma del habla rural, *tomarás* es, en cambio, la única forma de futuro.

CHILE: Dejando de lado las zonas de tuteo, donde, naturalmente, no se da ninguna de estas formas, podemos resumir la distribución del futuro y del verbo auxiliar en la siguiente forma, de sur a norte. En el extremo meridional, coexisten *has* y *habés*, pero en el futuro sólo *tomarás*. En Llanquihué, se dan *habés* y *habís*, y en Osorno, *has* y *habés*, pero el futuro es, aquí también, exclusivamente *tomarás*. *Tomarís* aparece sólo desde Temuco hacia el norte, pero aquí también coexiste con *tomarás*, mientras que el verbo auxiliar es, en esta región, siempre *habís*, excepto en la campaña de Concepción, donde se encuentran también *habés*, *hai(s)* y *hei(s)*. Sigue, después, una extensa zona de tuteo, aunque en la mayoría de los lugares se usa el *vos* en forma esporádica. Esta zona de tuteo llega hasta un lugar situado entre Vallenar y Copiapó y es

la que, posiblemente, dio motivo a que Amado Alonso y Raimundo Lida afirmaran¹³ que la acción de la escuela había hecho desaparecer el voseo, en todo Chile, con excepción de las "zonas regionales de influencia argentina". A través de toda esta zona de tuteo, el futuro adopta la forma de *tomarís*, y esto continúa así hasta el extremo norte del país, aunque en algunos lugares (Linares, Talca, Ovalle, Calama y Arica) hay pequeños islotes de *tomarás*. En cuanto al verbo auxiliar, la forma más común es *habís*, aunque alterna en todas partes con *habés*, *has*, *hais* y *heis*. *Habís* es de uso exclusivo únicamente en Ovalle, Antofagasta (la ciudad) e Iquique. En resumen, predomina en el sur de Chile el futuro *tomarás*, y en el norte, *tomarís*, pero esta distribución no corresponde a la del auxiliar.

PARAGUAY: Sólo se encuentran *has* y *tomarás*.

BOLIVIA: El futuro es siempre *tomarás*, desconociéndose todas las otras formas. El verbo auxiliar es *has*, pero en la provincia de Bustillo del departamento de Potosí se encuentran también *habís* y *habés*, lo mismo que en la provincia de Nor Cinti, donde, en los distritos rurales, se desconoce completamente *has*. Sin embargo, puede decirse que la correspondencia entre el verbo auxiliar y el futuro es virtualmente completa en este país como en el Paraguay.

PERÚ: Hay solamente dos zonas voseantes, una en el sur y la otra en el norte. En la primera, que comprende las provincias de Arequipa, Tacna, Mariscal Nieto y Chucuito, las formas de futuro son *tomarás*, *tomarís* y *tomaréis*, aunque en Chucuito se da también *tomarés* (Juli). El verbo auxiliar adopta las formas correspondientes: *has*, *habís*, *habéis* y, en Chucuito (Juli) y Arequipa, también *habés*. En el norte, se vosea en las provincias de San Martín, Cajamarca, Madre de Dios y Hualgayoc. El futuro tiene las formas *tomarás* y *tomaréis*, y el verbo auxiliar es *has* o *habéis*. La correspondencia geográfica es, pues, casi total. Aisladamente se da el voseo en un pequeño porcentaje de la población de El Callao, con formas iguales a las citadas. Debe hacerse notar, sin embargo, que en el Perú la forma *tomarás* tiene un tinte más vulgar frente a *tomaréis*, mientras que en los países hasta ahora men-

¹³ Amado Alonso y Raimundo Lida, Apéndice a Andrés Bello, *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana*, en *BDH*, VI (1940), p. 77.

cionados, donde *tomaréis* no existe, *tomarás* es considerado más culto que las restantes formas.

ECUADOR: En la costa, la provincia de Guayas tiene *habés*, *has*, pero solamente *tomarás* (sensiblemente la misma distribución que en Buenos Aires y el Uruguay). En Manabí, en cambio, encontramos *has* y *habéis*, pero *tomarés* y *tomarás*. La correspondencia no existe, ya que, aun en Manabí, *tomarás* se da en los niveles superiores frente a *tomarés*, mientras que *has* es menos culto que *habéis*. En la sierra, son generales las formas *tomarís* (vulgar) y *tomarás* (urbana), y en la zona de Pelileo se encuentra también *tomaréis*, en el nivel superior. En cuanto al auxiliar, sólo es general la forma *has*, mientras que *habís* se da sólo en algunas regiones y *habéis*, *hais* sólo aisladamente. Toscano Mateus anota que *tomarís* se encuentra "en habla de indios serranos y de gente muy rústica de la misma región",¹⁴ pero, al parecer, es general en todos los niveles rurales, aunque ausente en las ciudades.

COLOMBIA: Sobre los usos en este país, como vimos, las opiniones están muy divididas. Según Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, se dice *vos habés* y *vos tomarés*. Kany acepta *vos tomarés*, pero observa que *vos habés* es muy raro, siendo mucho más frecuente *vos has*, como en la Argentina. Pero sucede que Colombia no es un territorio lingüístico uniforme, sino que cada región tiene sus modalidades peculiares. Por ejemplo, para Antioquia recoge Luis Flórez¹⁵ *has* y, más raramente, *habís*, y para el futuro, *verés*, *irés*, etc. El excelente libro de Flórez se refiere sólo al habla popular y, seguramente por esta razón, no registra *verás*, *irás* que se usan entre la población urbana. Además, en el mismo departamento de Antioquia, en Itagií, Sonson, Marinilla y Granada, se emplea también el *habés* tan discutido, y en Barbosa *heis*, no mencionado por los autores citados. De todos modos, en Antioquia no puede hablarse de correspondencia entre el futuro y el verbo auxiliar. En la zona voseante de Cundinamarca (Chochí) el auxiliar es *has* o *habés*, el futuro es *tomarás* o *tomarís*, de modo que tampoco hay correspondencia. En el departamento de Valle del Cauca se usa *has* y *tomarás* (en Sevilla también *habés* y *tomarés*), de modo que aquí no hay divergencias. En el extre-

¹⁴ H. Toscano Mateus, *loc. cit.*

¹⁵ Luis Flórez, *Habla y cultura popular en Antioquia*, Bogotá, 1957, p. 132.

mo sur del país, en Tumaco, se dan *habés*, *habís* y *has*, pero en el futuro solamente *tomarés*. En Ipiales, en cambio, sólo *has* y *tomarás*. En el norte (Magdalena) el voseo es muy raro, pero, además, las formas no concuerdan, ya que el verbo auxiliar es *habéis* y el futuro *tomarís* o *tomarás*. En Colombia, pues, la situación es bastante parecida a la de la Argentina.

VENEZUELA: En las regiones voseantes de este país predominan las formas *has*, *habéis* y el futuro del tipo *tomarás*.

PANAMÁ: El voseo es muy esporádico. Nuestras noticias acerca de las formas de futuro empleadas con el pronombre *vos* son escasas. Se nos ha indicado un fenómeno que, de confirmarse, sería sumamente curioso: *tomarás*, para la primera conjugación, *tendrés* y *vivirés*, para la segunda y la tercera. No hemos podido confirmar esta información que procede del director de una escuela secundaria. De todos modos, los futuros terminan en *-ás* y *-és*, aunque la distribución de estas desinencias no dependa de la conjugación. El verbo auxiliar hace *habéi* con el pronombre *vos*.

COSTA RICA: Se dan *tomarás* y *has*, ocasionalmente *habés*, esto es, una situación similar a la uruguaya y bonaerense. En Atenas (Alajuela), se nos indica el mismo fenómeno que señalábamos en Panamá: *tomarás*, *tendrés* y *vivirés*, esto es, de confirmarse, una conjugación analógica.

NICARAGUA: Se prefiere *tomarés*, pero existe igualmente *tomarás*. La forma casi exclusiva del verbo auxiliar es *has*, pero se encuentra también *habés* y *habís*.

EL SALVADOR: A pesar de la pequeña extensión de esta república, cabe distinguir en ella tres zonas netamente diferenciadas. En la primera, se usa *has* (más culto) y *habís*, en Chalatenango *heis*, (más vulgares), pero sólo *tomarás*. En la segunda, *habís* (vulgar) y *has* (culto), frente a *tomarés* (vulgar) y *tomarás* (culto). En la tercera, *has* y *habés* en el nivel vulgar y *habéis* en el culto, frente a *tomarés* (vulgar) y *tomaréis* (culto). En esta tercera zona, sólo en el departamento de La Unión existe también *tomarás* (vulgar). Por lo tanto, en ninguna de las tres zonas existe correspondencia entre el verbo auxiliar y el futuro, aunque en las dos series se dan las desinencias *-as*, *-es*, *-is*, *-eis* si tomamos al país como una sola unidad.

HONDURAS: La forma de futuro preferida es *tomarés*, pero se da también *tomarás*. En Santa Rosa de Copán y en Santa Bárbara

se nos señalan las formas *tomarás*, *tendrás*, *vivirás*, lo mismo que en Panamá y Costa Rica. El verbo auxiliar se usa en las formas *has* (dominante), *heis* (también muy frecuente), *habéis* (sólo culto) y *habés* (esporádico). No hay correspondencia dentro de cada departamento.

GUATEMALA: En la ciudad de Guatemala, sólo se da *tomarás*, y, en cambio, sólo *habés*, contrariamente a lo señalado por Kany. En los alrededores de Jalapa, el futuro es *tomarás*, como indica Kany, pero la forma dominante del verbo auxiliar no es *habís* —que se da también— sino *has*. No hay correlación entre las dos series. La observación de Kany es totalmente veraz sólo si tomamos al país como una sola unidad.

ANTILLAS: No hay voseo en Santo Domingo y en Puerto Rico. Del voseo de Cuba sólo sabemos que el futuro tiene la forma *toma-réi* (no sabemos si es la única o siquiera la más frecuente).

MÉXICO: El exiguo voseo del sur tiene las mismas formas que el de la parte septentrional de Guatemala.

En resumen, puede decirse que la distribución geográfica de todas estas formas es infinitamente más compleja que lo que se afirmaba. No puede dividirse el continente en tres zonas (dejando a un lado las regiones tuteantes) a cada una de las cuales corresponda una forma de futuro y una forma del verbo auxiliar. El análisis de esta distribución nos muestra, además, el mismo fenómeno que ya hemos señalado con motivo del análisis etimológico: que las formas de futuro se dividen en dos prototipos. El primero tiene tres formas que guardan relación con la distribución de los tres tipos generales de voseo, mientras que el segundo (*-ás*) está virtualmente presente en todo el continente, superponiéndose como forma más culta a las del primer prototipo.

Esta situación, naturalmente, ya no se podría explicar con la teoría de la composición, de Alonso y Henríquez Ureña. Tampoco es suficiente, para explicarla, la interpretación de Kany, ya que, evidentemente, no se trata simplemente de que en algunas regiones haya triunfado el plural, en otras, el singular. El punto de vista de Kany parece acertado en que considera sólo dos tipos de desinencia. Nuestro primer prototipo es, evidentemente, de plural, mientras que el segundo es, con toda probabilidad, una segunda persona de singular. Pero su distribución no es la que señala Kany, porque cuando Kany escribió su libro, se poseían pocos

datos, fragmentarios y concebidos en términos de países. No mostraban, por lo tanto, la complejidad real del problema. Sobre todo, carecía nuestro autor de fuentes elaboradas con verdadera consideración hacia el polimorfismo sintópico (sinstrático o diastrático) ¹⁶ que es, en definitiva, el que nos señala la verdadera naturaleza de nuestro problema. Se trata, evidentemente, de una situación como la que señalábamos en nuestra reseña de las publicaciones del Atlas Lingüístico de Andalucía: ¹⁷ al no tomarse en cuenta el polimorfismo (o sinonimia o variantes fónicas coexistentes), se toman necesariamente por complementarias las áreas que, en realidad, pueden estar superpuestas. Las conclusiones a que se llega de esta manera, deben ser necesariamente equivocadas. Estas equivocaciones no son imputables, por supuesto, a quien hace la interpretación teórica (como Kany, en este caso).

5. LA DISTRIBUCIÓN DIASTRÁTICA

La única forma que ocupa un lugar de mayor prestigio, un lugar más alto en la escala de niveles culturales que *tomarás*, es *tomaréis*, y sólo en algunas zonas. Esto se explica por ser la forma correspondiente a la segunda persona de plural en la norma académica, que es el ideal de lengua. Resta, entonces, explicar la preferencia de los niveles cultos hacia la forma en *-ás*. No sería una explicación pertinente decir que en los niveles superiores se da *-ás* porque triunfó o se prefirió el singular, mientras que en los niveles bajos se dio preferencia al plural. Una afirmación de esta clase, cuando se trataba de justificar una situación diatópica, ya no constituía explicación, sino simplemente una comprobación. En efecto, equivalía a decir que determinada forma se usa porque se la prefiere usar, ¹⁸ pero no explicaba el *porqué* de la selección. Si quisiéramos ahora aplicar la misma afirmación a la situación diastrática que acabamos de esbozar en el párrafo anterior, incurriríamos, además, en una aparente contradicción, ya que cabría esperar, precisamente, que en los niveles superiores triunfara la segunda persona de plural, al ser usada con un pronombre como vos.

¹⁶ Con respecto al empleo de los términos *sintópico*, *diatópico*, *sinstrático* y *diastrático* (propuestos por L. Flydal) en la dialectología, véase José P. Rona, *Aspectos metodológicos de la dialectología hispanoamericana*, Montevideo, 1958, p. 15, n. 1.

¹⁷ En *RBF*, IV, 1-2 (1958), 201.

¹⁸ Cf. E. Coseriu, *op. cit.*, p. 51 ss., p. 53, n. 48, y p. 92.

Para superar esta contradicción e intentar, al mismo tiempo, una explicación valedera del *porqué* de esta distribución, deberemos enfocar nuestro problema desde un punto de vista completamente diferente. Junto a los planos de *inventario* y de *distribución* de las formas de futuro, deberemos introducir también el plano de la *frecuencia*, que hasta ahora no ha sido encarado por quienes se ocuparon de este problema.

El mismo Kany, en otro lugar,¹⁹ habla de la gradual desaparición de todas las formas de futuro en América, y de su reemplazo por formas perifrásticas como *ha de ir*, *va a ir*, etc.: "The locution *ir a + inf.* to replace the future is common everywhere, but in popular American Spanish it has extended its domain beyond its normal usage in Spain". El mismo fenómeno es mencionado por otros autores también. En San Luis: "Hay una tendencia clara a cambiar las formas del futuro por otras perifrásticas: *voy a ir* . . . es lo general en la lengua hablada de toda la Argentina, pero se observa con mayor intensidad en la región del noroeste, y muy particularmente en algunas provincias del *Norte*, en donde los rústicos casi no usan el futuro".²⁰ Hasta donde sepamos, la señora Vidal de Battini, con su extraordinaria capacidad de observación, es la que llega más cerca de la realidad que expondremos a continuación. Porque —y aquí radica nuestro particular enfoque de toda la problemática del futuro— los rústicos realmente *no usan* las formas sintéticas de futuro.

Nuevamente vemos cómo la no observación del criterio diastrático puede cambiar totalmente el sentido de los hechos encontrados. En efecto, la generalidad de los autores sólo observan que en determinado país (tomado como unidad) se oyen las formas sintéticas y perifrásticas. Algunos, como Kany en el pasaje citado, a lo sumo advierten que la *tendencia*, esto es, la *dirección* en que se desplaza el equilibrio, es hacia las formas perifrásticas. Pero sólo la señora Vidal de Battini (y sólo para el norte) advierte que, en realidad, *hay niveles que usan las formas sintéticas, y otros niveles que no las usan*. Esto sucede en la región que la autora estudió directamente. Al referirse a otras regiones argentinas, supone que el fenómeno no es tan intenso, pero se basa en publicaciones ante-

¹⁹ Charles E. Kany, *op. cit.*, p. 152 ss.

²⁰ B. E. Vidal de Battini, *El habla rural de San Luis, BDH*, VII (1949), p. 123.

riores de otros autores que simplemente no lo habían advertido en su real intensidad. Además, no se trata de un fenómeno argentino, sino continental (no conocemos su grado de frecuencia en España). Así lo dice, por ejemplo, Ángel Rosenblat: "La coexistencia de distintas formas del futuro, muchas de ellas arcaicas, coincide con el hecho de que el futuro, en una gran extensión del dominio hispánico, tiende a desaparecer del habla popular, sustituido por formas perifrásticas como *voy a ir*, *he de ir*, etc."²¹

En muchos de los cuestionarios que nos han llegado contestados de diversos países del continente, hemos recogido para el futuro la información de que "no se usaba en la zona", sobre todo en las columnas del cuestionario que correspondían a los niveles bajos. Para determinar hasta dónde respondían estas informaciones a la realidad lingüística, hemos hecho algunas pruebas en las escuelas primarias y secundarias de distintos países. Las pruebas consistían en trabajos de redacción sobre un tema que involucraba necesariamente el uso del futuro, pero en cuyo título no figuraba ninguna forma —ni sintética, ni perifrástica— del futuro. Generalmente elegíamos el tema "Mis planes para las vacaciones", que permitía cierta libertad a la imaginación de los niños para describir todo lo que iban a hacer. En todos los casos en que nos fue posible, presenciamos las clases en que se hacían estos trabajos. Cuando esto no era posible, contábamos con la presencia de profesores que nos merecían amplia confianza. Durante toda la clase, los maestros y profesores se abstendían terminantemente de usar ninguna forma de futuro, tanto sintético como perifrástico. Además, se tomaron precauciones especiales para impedir que un niño mirara la composición de otro, y aun que hablaran entre ellos. Los trabajos fueron entregados a quien escribe estas líneas, sin ninguna clase de corrección. Cuando los niños hacían preguntas a los maestros o profesores, o consultaban algo acerca de los trabajos, se les contestaba invariablemente que pusieran lo que se les ocurriera. Todas estas medidas tendían a asegurar el máximo de espontaneidad en los resultados.

El análisis estadístico de los trabajos dio los siguientes resultados: en el Uruguay, los niños usan el futuro sintético en un porcentaje ínfimo (en un caso, un niño en 21, en otro, ninguno en 37) hasta el 3er. año, cuando les toca estudiar el futuro en las clases

²¹ Ángel Rosenblat, *op. cit.*, p. 236.

de gramática. En este momento, el porcentaje aumenta, pero decae luego hasta el 1er. año del liceo secundario. En ese año, vuelven a estudiar el futuro y, con eso, el porcentaje aumenta nuevamente, manteniéndose aproximadamente fijo en los años superiores. Además, deberían reducirse los porcentajes establecidos, por cuanto es sabido que en los trabajos de redacción el niño se esfuerza por emplear un lenguaje que considera más elevado que el habla común.

En Honduras, en cambio, el porcentaje es más elevado desde el principio, y se nota muy poco aumento con el correr de los diversos cursos. Esto indicaría que las formas sintéticas del futuro están virtualmente ausentes del habla común del Uruguay, hasta que son implantadas por la acción de la escuela, mientras que se emplean con más espontaneidad en Honduras. Debemos recordar que el Uruguay conoce exclusivamente la forma *tomarás*, mientras que en Honduras es preferida la forma *tomarés*.

6. CONCLUSIONES GENERALES

En resumen, entendemos que la solución del problema propuesto requiere tres cambios de enfoque con respecto a la hipótesis de Henríquez Ureña.

En primer término, la explicación de la multiplicidad de las formas de futuro debe basarse *en el futuro mismo*, en el cual deben ser distinguidas y consideradas por separado las formas de singular (tipo *andarás*) y las de plural (tipo *andarés*, *andarís* y *andaréis*).

En segundo lugar, como ya lo hemos dicho en otra ocasión,²² no es suficiente el estudio de la distribución diatópica del fenómeno, sino que éste debe complementarse con el de la distribución diastrática. En nuestro caso, es precisamente la distribución diastrática la más regular y es, por lo tanto, la que nos dará la solución. En general, si la distribución diastrática es importante en los estudios de carácter monográfico (porque su desconocimiento hace que la visión global sea incompleta), puede decirse que es indispensable cuando se trata de la interpretación de un fenómeno lingüístico, porque entonces su desconocimiento hace imposible la comprensión correcta de la naturaleza misma del fenómeno. Al menos, así sucede en este caso.

²² José P. Rona, *Aspectos metodológicos*, pp. 8-16.

Finalmente, junto con los planos del *inventario* y de la *distribución* (diatópica y diastrática), debe introducirse un tercer plano, el de la *frecuencia*.²³

De todo lo que antecede, se deduce que —en las zonas voseantes— la diferencia entre la forma *tomarás* y las diversas formas del segundo prototipo (*tomarés*, *tomarís*, *tomaréis*) es una diferencia de *plano*, al menos en los niveles populares. La primera forma pertenece al *lenguaje aprendido*, mientras que las otras están en el plano del lenguaje *transmitido*. Las flexiones que realmente corresponden a un plural, forman parte del lenguaje común y, por consiguiente, el niño las asimila dentro de su aprendizaje normal de todo el lenguaje común. En cambio, *tomarás* se da principalmente en aquellas zonas y en aquellos niveles donde el lenguaje común usa exclusivamente formas perifrásticas. Puesto que, aquí, el niño se pone en contacto con el futuro sintético en la escuela solamente, la forma que aprende es la de la segunda persona de singular, que es la única que la escuela enseña: *tú tomarás*. Ésta es la forma verbal que después emplea con el pronombre *vos*, pronombre que en el lenguaje hablado corresponde al *tú* aprendido en la escuela.

La aparente coincidencia geográfica con la forma *has* podría deberse a una ausencia similar del pretérito perfecto en el lenguaje hablado de algunas regiones. Aunque hemos notado efectivamente que en la campaña uruguaya apenas se usa este tiempo (sólo en la primera persona de plural, para evitar la confusión entre *tomamos* en presente y *tomamos* en pretérito indefinido), no poseemos aún datos suficientes como para fundamentar tal hipótesis. Creemos, sin embargo, que toda la problemática de si formas como *vos tomabas*, *vos tomes*, *vos tomaste*, etc., son formas verbales de singular o de plural, debería resolverse de esta misma manera, sobre la base de su distribución diatópica y diastrática y de la frecuencia de su uso.

JOSÉ PEDRO RONA

Universidad de Montevideo

²³ El análisis de frecuencia como pauta para la explicación de fenómenos lingüísticos no es, por lo demás, nuevo en la lingüística hispánica, p. ej., S. Saporta y R. Cohen, "The Distribution and Relative Frequency of Spanish Diphthongs", *RPh*, XI, 4 (1958), 371-377. Varios otros autores han dado información de frecuencia, simplemente como dato ilustrativo.

LA FRASE VERBAL PASIVA EN EL SISTEMA ESPAÑOL

1. INTRODUCCION

La Gramática de la Real Academia Española admite dos tipos de construcciones pasivas en el sistema español: 1) *ser* + participio y 2) *se* + verbo activo, distinción que mantenemos en nuestros trabajos.¹ En éste, nos proponemos caracterizar sintácticamente, la primera construcción, la de verbo *ser* + participio.

La Academia define la voz pasiva como un *accidente*, influida por las particularidades de la conjugación latina, que indicaba mediante las desinencias verbales el cambio de activa a pasiva (*amo*: amo; *amor*: soy amado).

En español, la voz pasiva se expresa mediante una construcción peculiar, que sustituye a la forma simple o compuesta del verbo (*fue leída* o *se leyó*, en lugar de *leyó*; *había sido leída* o *se había leído*, en lugar de *había leído*). El problema de la pasiva se ubica, pues, en el campo de la sintaxis, no en el de la morfología.

Algunos gramáticos, sin embargo, no encuentran señales que diferencien a la voz pasiva de otras construcciones sintácticamente equivalentes. Nebrija no la incluye entre las voces del verbo español. En general, aún los que la consideran una categoría gramatical, la definen con criterio psicológico, atendiendo a las relaciones entre el actor, el proceso y el objeto. (La Academia, por ejemplo). Bello es uno de los pocos gramáticos de lengua castellana que, al señalar los cambios sintácticos que se producen en la inversión activa-pasiva nos ofrece una definición de tipo gramatical.²

¹ Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1931, § 275. Mabel V. Manacorda de Rosetti, *La llamada "pasiva con se" en el sistema español*, Buenos Aires, 1962.

² Real Academia Española, *op. cit.*, p. 45. Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, § 430.

En síntesis, el problema de la voz pasiva queda planteado así: 1) no es un accidente; 2) es una categoría sintáctica; 3) a excepción de Bello, los gramáticos de lengua española no la definen en el ámbito que le corresponde.

En este artículo nos ocuparemos sólo de la construcción *ser + participio* (frase verbal pasiva) para delimitarla lingüísticamente.

2. MÉTODO

Gramáticos modernos de distinta orientación han negado la existencia de esta categoría en el sistema español.³ Se trata, para ellos, de una construcción de verbo copulativo, en la que el participio funciona con valor de predicativo y el verbo *ser* es una simple cópula.

Todos los gauchos del interior *son rastreadores*. (40)⁴
cop. predic.

Algunos toldos de indios *fueron desbaratados*. (181)
cop. predic.

Para probar lo contrario, trataremos de determinar pautas sintácticas que la caractericen y al mismo tiempo, al exponer los distintos pasos seguidos, señalaremos nuestro método de investigación en este tipo de problemas. Primeramente, clasificaremos las CONSTRUCCIONES ENDOCÉNTRICAS⁵ VERBALES en: construcciones LIBRES y construcciones CON MODIFICADORES OBLIGATORIOS; entre estas últimas incluiremos la FRASE VERBAL. Definida la frase verbal, trataremos de probar: 1) Que la PASIVA es una frase verbal y 2) que dentro de las frases verbales muestra un comportamiento que la individualiza.

En conclusión: que la voz pasiva (en la construcción *ser + participio*) es, en el sistema español, una categoría gramatical por sus características funcionales.

³ Rodolfo Lenz, *La oración y sus partes*, Madrid, 1935, pp. 111-113; Samuel Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1955, p. 111, y Emilio Alarcos Llorach, *Gramática estructural*, Madrid, 1951, pp. 99-100.

⁴ Los ejemplos que llevan números de página están tomados de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, Buenos Aires, Peuser, 1955.

⁵ Leonard Bloomfield, *Language*, New York, 1956, pp. 194-196. La construcción endocéntrica se caracteriza por tener uno o más núcleos. El núcleo o los núcleos determinan la categoría sintáctica de toda la construcción (sustantiva, adjetiva, verbal o adverbial).

3. CONSTRUCCIONES ENDOCÉNTRICAS VERBALES

La frase verbal pertenece a las llamadas construcciones endocéntricas verbales constituidas por un verbo núcleo y sus modificadores.⁶

... en *Facundo Quiroga no vea un caudillo simplemente* ... (15)
n.

Haremos una clasificación de estas estructuras en dos tipos fundamentales, teniendo en cuenta la obligatoriedad de los modificadores que acompañan al verbo: construcciones LIBRES y construcciones CON MODIFICADORES OBLIGATORIOS.

3.1. CONSTRUCCIONES LIBRES

En ellas, el verbo no exige la presencia de modificadores.

... *Facundo reaparece (en los Llanos)* ... (77)
n. circ.

El verbo puede construirse sin el circunstancial y la predicación se cumple igualmente (*Facundo reaparece*).

3.2. CONSTRUCCIONES CON MODIFICADORES OBLIGATORIOS

El verbo exige la presencia de uno o dos modificadores.

Colombia tiene llanos. (16)
Ahí está la guerra. (230)
Algunos toldos de indios fueron desbaratados. (163)

Los verbos *tiene*, *está* y *fueron* poseen una valencia⁷ porque necesitan de un segundo constituyente (*llanos*, *ahí*, *desbaratados*), con

⁶ *Modificador* es todo elemento subordinado a un núcleo y esta dependencia se mantiene en español, aún cuando se invierta el orden sintáctico:

<i>Ahí está</i>	<i>Está ahí</i>
mod. n.	n. mod.

⁷ *Valencia* es la relación obligatoria entre núcleo y modificador o viceversa. Es decir, que la denominación abarca dos sentidos: del centro de atracción al elemento sometido (centrífuga); de éste a su centro (centrípeta). El predicativo tiene dos valencias (centrípeta): una

el que integran una unidad de carácter verbal. Dividiremos esta categoría en dos clases, según el número de valencias del núcleo verbal: 1) Construcciones CON UN MODIFICADOR OBLIGATORIO (con v_1) y 2) construcciones CON DOS MODIFICADORES OBLIGATORIOS (con v_2).

3.21. CONSTRUCCIONES CON UN MODIFICADOR OBLIGATORIO

Comprenden tres subclases: GRUPOS VERBALES, GIROS VERBALES y LOCUCIONES VERBALES. Caracterizaremos estas categorías por su comportamiento en la *conmutación*. El procedimiento general de la conmutación (sustitución de un elemento por otro), en este caso particular de las construcciones endocéntricas verbales, debe cumplir las siguientes condiciones: no puede cambiarse la función del elemento sustituido; se mantendrá la significación del verbo núcleo y el valor aspectual de toda la unidad.

3.211. GRUPOS VERBALES

Algunos verbos se construyen con un modificador obligatorio que puede ser objeto directo, objeto indirecto, circunstancial y predicativo.⁸

Colombia tiene *llanos* ... (16)
 ... la gloria *nos* perteneció ... (226)
 ... *Ahí está* la guerra ... (230)
 Yo estoy *libre* ... (169)

Tiene exige un objeto directo; *perteneció* un objeto indirecto; *está* un circunstancial y *estoy* un predicativo. Estos modificadores

verbal y otra nominal. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, 1953, p. 15, llama *determinación* y más específicamente *selección* a dependencias unilaterales en que un término presupone a otro, pero no a la inversa. Esta nomenclatura no corresponde exactamente a nuestro concepto de valencia.

⁸ Los modificadores verbales pueden ser *monovalentes* y *bivalentes*. Los monovalentes están atraídos por un solo núcleo: son el objeto indirecto, el circunstancial y el agente. El agente es un modificador monovalente en la voz pasiva. Los bivalentes están subordinados a dos núcleos; el predicativo es bivalente porque se refiere tanto al sustantivo (sujeto u objeto directo) como al verbo. Ver Ana María Barrenechea, "Las clases de palabras en español como clases funcionales", *RPh*, XVII (1963).

se caracterizan porque admiten los dos tipos de conmutación: léxica (C. L.) y estructural (C. E.).⁹

Conmutación léxica significa sustitución de una palabra por otra sin que se altere ni su función, ni su articulación. (Pueden mantener o cambiar su significado. Estoy *prisionero*; estoy *preso*. Estoy *prisionero*; estoy *libre*.) Si el modificador es una construcción y está en conexión directa, se sustituye su núcleo o sus núcleos; si está en conexión indirecta, el núcleo del término.

Se llama *conmutación estructural* a la sustitución de un modificador por un equivalente funcional¹⁰ de distinta articulación. Para aplicar el método de la conmutación estructural en la clasificación de las construcciones endocéntricas verbales tendremos en cuenta ciertos requisitos. Si se trata de un modificador directo la conmutación estructural representa un cambio de conexión o de estructura interna.

Yo *estoy libre*.

en libertad (cambio de conexión).

Tengo *esto*.

lo que quiero (cambio de estructura interna).

Si se trata de un modificador indirecto, sólo significa cambio de conexión.

Está en su casa.

allí (cambio de conexión).

La conmutación léxica y estructural caracterizan al segundo constituyente de los grupos verbales, que es, por lo tanto, un modificador de estructura variable: si es bivalente, el verbo será *copulativo*; si es monovalente será no *copulativo*.

Todos los gauchos *son rastreadores*. (Grupo verbal con verbo copulativo.)

Ahí está la guerra. (Grupo verbal con verbo no copulativo.)

⁹ No utilizamos la palabra *conmutación* con el mismo significado con que aparece en Glosemática. Ver Louis Hjelmslev, *op. cit.*, p. 74. Eugenio Coseriu, *Sobre las llamadas "construcciones con verbos de movimiento"*: un problema hispánico, Montevideo, 1960, p. 6, se vale del procedimiento de la conmutación para reconocer lo que él llama perífrases léxicas (caer *enfermo*, ir *preso*) cuyo segundo componente es inmutable.

¹⁰ Radivoj Francisko Mikus, *A propos de la syntagmatique du Professeur Belic*, Djubljana, 1952, p. 46, emplea la denominación de *equivalente funcional*.

Aplicaremos las dos conmutaciones en los ejemplos mencionados.

Colombia <i>tiene llanos.</i>	Colombia <i>tiene llanos.</i>
<i>dinero</i> (C. L.)	<i>lo que pensaba</i> (C. E.)
La gloria <i>nos perteneció.</i>	La gloria <i>nos perteneció.</i>
<i>les</i> (C. L.)	<i>a todos</i> (C. E.)
<i>Ahí está</i> la guerra.	<i>Ahí está</i> la guerra.
<i>Lejos</i> (C. L.)	<i>En todas partes</i> (C. E.)

3.212. GIROS VERBALES

En el segundo constituyente de estos giros sólo se verifica la conmutación léxica. Son estructuras bloqueadas que no permiten ningún cambio en la articulación del modificador. Por lo tanto, el verbo está acompañado de un *modificador de estructura fija*.

- La sociedad *ha desaparecido* . . . (28)
cambiado (C. L.)
 ¡Qué pormenores *va a oír!* (191)
a analizar (C. L.)
 Algunos toldos de los indios *fueron desbaratados* . . . (181)
reconstruidos (C. L.)
 El porvenir . . . *depende de la habilitación* . . . (173)
de la industria (C. L.)

Los giros verbales comprenden a su vez dos tipos de construcciones: los GIROS CON COMPLEMENTO RÉGIMEN ¹¹ y las FRASES VERBALES. En los primeros, el modificador es siempre un complemento; en las segundas, siempre un verboide. Pero como el complemento régimen puede tener un término verboide (Insiste en *discutir*) y el modificador de la frase verbal puede ser un infinitivo en conexión indirecta (*Va a oír*), se presenta una situación equivalente, en apariencia. Sin embargo, el procedimiento de la conmutación léxica muestra que existe una diferencia funcional entre ambas construcciones. En la frase verbal sólo podemos conmutar el término por otro verboide (*Va a salir*); en el giro con complemento régimen lo sustituiremos también por un sustantivo (Insiste en su *opinión*).

¹¹ Idenik Plachy, "The prepositional Complementations of the Spanish Verbs", en *PhP*, II (1962).

3.213. LOCUCIONES VERBALES

Hemos convenido en llamar así¹² a frases hechas, soldadas, del tipo de *echar de menos*, *hacer hincapie*, *caer enfermo*, etcétera.

Tiene a menos evitar el peligro... (190)

Sus estructuras están fosilizadas, ya que no hay posibilidad de conmutación léxica ni estructural del segundo constituyente.

Echar de menos (será una locución verbal).

Echar a correr (será un giro verbal).

a reír.

En estas construcciones el modificador está soldado a su núcleo.

Dentro de las categorías de v_1 hay una graduación determinada por el tipo de conmutación que puede verificarse en el segundo constituyente.

<i>Grupo Verbal</i>	<i>Giro Verbal</i>	<i>Locución Verbal</i>
Commutación léxica y estructural.	Commutación léxica.	Ni conmutación léxica ni estructural.

Se produce, pues, un bloqueo de estructuras a medida que se va cerrando la posibilidad de efectuar sustituciones. En las construcciones endocéntricas verbales con un modificador obligatorio pueden determinarse de este modo tres categorías de modificadores: MODIFICADORES DE ESTRUCTURA VARIABLE, MODIFICADORES DE ESTRUCTURA FIJA Y MODIFICADORES SOLDADOS.

3.2121. FRASES VERBALES

Según lo dicho anteriormente podemos definir a la frase verbal como una construcción binaria, de miembros heterofuncionales,

¹² Florida Dimitrescu, "Le concept de locution", en *Mélanges linguistiques*, Bucarest, 1957, utiliza esta nomenclatura para las construcciones fijas, pero su punto de vista en el análisis difiere del nuestro. Las llamadas frases o modos adverbiales en la gramática tradicional, serían *locuciones adverbiales* (*a menudo*, *al revés*), según el criterio expuesto.

cuyo segundo constituyente es un verboide, que admite conmutación léxica y no estructural.¹³

La frase verbal puede admitir la *disociación*, o sea, la intercalación entre ambos constituyentes de otros elementos que pueden o no modificarla.

... en Córdoba *empezó* Liniers a *levantar* ejércitos. (101)
 ... *podrá* ahora *mirarme* como el segundo si no el primero (179).

A veces, la disociación no cambia la estructura de la frase, ni altera las relaciones sintácticas de sus componentes, como en los ejemplos citados. Otras, en cambio, si se intercala un elemento subordinado exclusivamente al v_1 , en posición inmediata, se destruye la unidad verbal. Para que la frase funcione con valor unitario, el v_1 no debe recibir modificadores. Estos podrán referirse a toda la construcción y nunca al primer constituyente.¹⁴

... la galera *sigue cruzando* la pampa. (188)
 La galera *sigue* por el antiguo camino, *cruzando* la pampa.

En el segundo caso, el verbo *sigue* es núcleo de una construcción libre, y la frase verbal se ha desintegrado.

Consideraremos dentro de la categoría de frase verbal tres tipos diferentes de construcciones: TIEMPOS COMPUESTOS, FRASES PASIVAS, FRASES CON VERBOIDE. Trataremos en primer término de justificar la nomenclatura; delimitaremos luego estos tres grupos con señales gramaticales y por último aislaremos la pasiva entre sus semejantes y la definiremos por su comportamiento sintáctico.

Frase es toda construcción de estructura fija. En el caso particular de la frase verbal, el segundo componente es un verboide. La denominación de *verbal* indica su categoría funcional.¹⁵ Las

¹³ Radivoj Francisco Mikus, *op. cit.*, atribuye a todo sintagma la binariedad (dos constituyentes) que señalamos en la frase verbal. *Heterofuncionales* significa de funciones diferentes. Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, *Gramática castellana*, Buenos Aires, 1939, vol. II, § 147, denominan *giro binario* a la frase verbal.

¹⁴ Eugenio Coseriu, *op. cit.*, p. 8, y Florida Dimitrescu, *op. cit.*, p. 274.

¹⁵ Puede haber también *frases coordinantes* y *subordinantes* (*sino que*, *puesto que*, etc.). La composición interna de estas frases requiere un análisis diferente del que hemos aplicado para la frase verbal. En efecto, se distinguen de ésta por el orden invariable de sus constitu-

tres subclases indicadas se distinguen por su estructura interna, y la nomenclatura usada (*con verboide*), alude a las particularidades gramaticales del segundo constituyente: infinitivo o gerundio. Para los tiempos compuestos y la frase pasiva mantenemos la denominación tradicional.

3.21211. TIEMPOS COMPUESTOS

Tienen valencia solidaria.¹⁶ Un constituyente presupone al otro y viceversa. El verbo *haber* (no con valor de impersonal) rige participio no concertado con el sujeto y el participio no concertado sólo aparece unido a este tipo de verbo.

La sociedad *ha desaparecido* completamente. (28)

3.21212. FRASES CON VERBOIDES¹⁷

La gramática tradicional las llama frases verbales aunque con un sentido más amplio, pues incluye las frases con participio. Siguiendo un criterio sintáctico, hemos sustituido la denominación de verbo "auxiliar" que se aplica al núcleo de estas frases por la de *verbo con una valencia*.

¡Porteños *habían de ser!* (178)

No *debo omitir* un hecho... (179)

...*está balanceándose* entre dos fuerzas imaginarias. (67)

El modificador singulariza a este tipo de frase: es un infinitivo o un gerundio, nunca un participio. Se distingue así netamente de los tiempos compuestos y de la voz pasiva.

yentes y la imposibilidad de aplicar la conmutación léxica, en el segundo de ellos. Por esta última característica se aproximan a las locuciones. Pero como el criterio de clasificación de las construcciones endocéntricas verbales, no puede regir para todas las otras construcciones, preferimos mantener la denominación de *frase* para aquéllas que no admiten *conmutación estructural*. Algunas frases subordinantes admiten la disociación:

Puesto que tú lo dices y *que* él lo niega...

¹⁶ Louis Hjelmslev, *op. cit.*, p. 15, llama *solidaridad* a esta relación de interdependencia.

¹⁷ Rodolfo Lenz, *op. cit.*, p. 395. Ana María Barrenechea, *op. cit.*, también utiliza la denominación de *verboides* para el infinitivo, participio y gerundio, pero los define con criterio sintáctico. En este trabajo se utiliza un criterio morfológico: los verboides son, entonces, clases de palabras que se distinguen por sus flexiones (*ar, er, ir; ando, iendo; ado, ido*) unidas a una base verbal.

Expresiones como *Tengo escrita una carta* o *Llevo recorridos diez kilómetros*, no responden a las exigencias de la frase verbal, o. d.

tal como la hemos definido, ya que el verbo encabezador tiene dos valencias simultáneas: una dirigida hacia el objeto directo, y otra hacia el predicativo.¹⁸

Tengo	una carta
	escrita

Se trata, entonces, de construcciones con v_2 .

Quedaría aún este problema: la construcción *ser* + infinitivo, aparentemente de dudosa clasificación.

Querer es poder.

Podríamos considerarla una frase con verboide (frase verbal) o una construcción de verbo copulativo + predicativo (grupo verbal). Hay que completar, entonces, las señales distintivas de la frase con verboide: en esta clase de construcciones el primer constituyente es un verbo no copulativo. Por lo tanto, el ejemplo presentado constituye un grupo verbal.

En conclusión: la frase con verboide se construye con un verbo con una valencia (v_1) no copulativo y un gerundio o infinitivo, este último conectado directa o indirectamente con el núcleo.

3.21213. FRASE PASIVA

La frase pasiva es una frase verbal porque cumple las condiciones que definen este tipo de construcciones: binariedad, una valencia verbal, sólo conmutación léxica del modificador que es siempre un verboide, modificadores de toda la unidad, nunca del v_1 .

Facundo, provinciano... *fue reemplazado por Rosas*... (9)

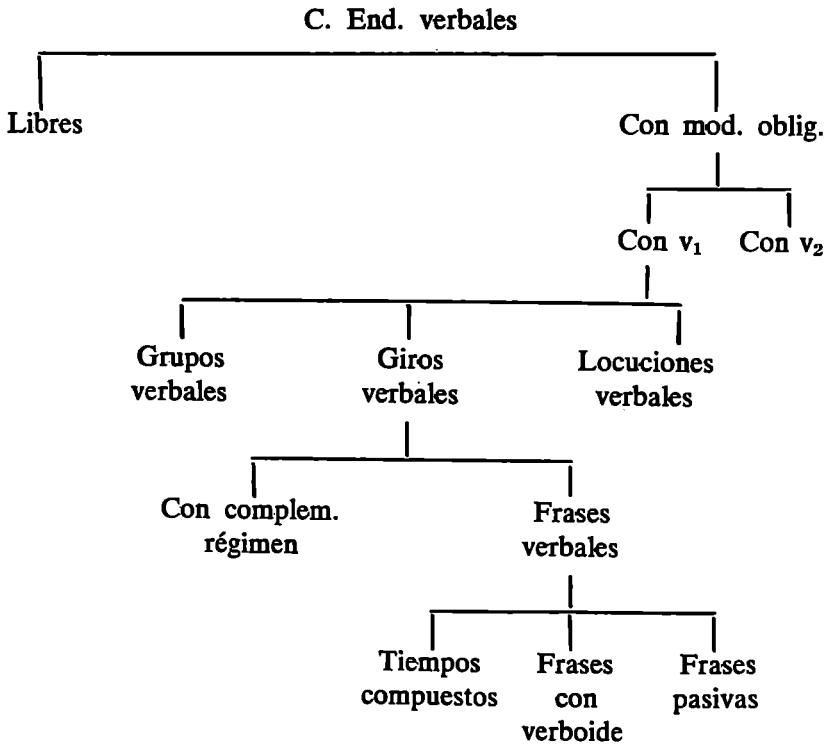
Por Rosas, agente, modifica a la unidad *fue reemplazado* (v_1 + predicativo); no, al v_1 .

¹⁸ Algunas gramáticas españolas las consideran incluidas dentro de las frases verbales (Gili y Gaya, *op. cit.*, p. 112, y Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, § 147). Nosotros las clasificaremos como *construcciones de doble valencia*. Sus núcleos son verbos de tipo mixto: participan de la valencia obligatoria del verbo copulativo y de la del verbo no copulativo.

Su estructura puede confundirse con la construcción copulativa (Todos los gauchos *son rastreadores.*), pues lleva el verbo *ser*¹⁹ y un predicativo. Los verbos núcleos de la pasiva y la copulativa son sintácticamente equivalentes, pero el rasgo distintivo aparece en el segundo constituyente. La frase pasiva siempre se construye con participio; en la construcción copulativa puede aparecer o no; y además la conmutación estructural del segundo constituyente que caracteriza a esta última, no puede cumplirse en la voz pasiva. La pasiva es, pues, una frase verbal; la construcción con verbo copulativo, un grupo verbal.

Definición de la frase pasiva: frase verbal en la que el núcleo es un verbo copulativo y el modificador un predicativo participio.

4. ESQUEMA DE LAS CONSTRUCCIONES ENDOCÉNTRICAS VERBALES



¹⁹ Federico Hanssen, *Gramática histórica de la lengua castellana*, Buenos Aires, 1945, § 598, considera que además de *ser*, otros verbos como *estar*, *quedar*, *seguir*, integran la voz pasiva.

5. PROBLEMAS MARGINALES

5.1. La demarcación entre construcciones libres y construcciones con valencias, no siempre es clara y decisiva. Por otra parte, el sistema gramatical se caracteriza por la presencia de formas fronterizas, vacilantes entre dos o más situaciones lingüísticas. Nuestra sistematización sólo intenta sugerir pautas que permitan organizar la compleja estructura de las construcciones endocéntricas verbales.

5.2. Cuando el predicativo es un participio y no aparece el complemento agente, sólo el contexto puede indicar si se trata de una forma pasiva o de un grupo verbal. La incorporación del agente fija la estructura y no permite la conmutación estructural.

- a) El hecho *era exaltado*. (por todos)
verbo pasivo
- b) Su carácter *era exaltado*.
v.c. predic.

Si el contexto admite la inclusión del agente, se tratará de una forma pasiva (a). Si no lo admite, será un grupo verbal (b).

5.3. Otra dificultad se presenta con la construcción de los verbos *estar*, *quedar* o *seguir*, etc., + participio, que oscila entre el grupo verbal y la frase verbal y cuyos límites son imprecisos y difíciles de fijar. Los verbos mencionados pueden construirse con un complemento conectado mediante la preposición *por*, pero tal inclusión no decide siempre su carácter pasivo. Para clasificar estas construcciones se recurrirá al procedimiento de la conmutación estructural del participio, una vez incorporado el complemento. Si no la rechazan, nos encontramos con un grupo verbal copulativo con circunstancial.

- Está preocupada *por los remordimientos*.
- Está con preocupación *por los remordimientos*.
- c. de causa

Habría, en cambio, frase pasiva en este caso: cuando incluido el agente no se pueda cumplir la conmutación estructural del participio.

Sigue *perseguido* por todos.

5.4. En las construcciones de v_1 con miembros compuestos, el primer miembro, el segundo o ambos a la vez están formados por una construcción endocéntrica coordinativa.

Fue, es y será perseguido.

Fue perseguido y acosado.

Estas construcciones complejas dan lugar a una serie de cruces de estructuras en las que, desde luego, el esquema planteado no puede aplicarse con todo rigor.

Daremos un ejemplo que contenga varias posibilidades del segundo constituyente.

Quedó tranquilo, en su casa, fumando y acompañado

1 2 3 4

por los recuerdos.

El primer constituyente es un v_1 . El segundo constituyente es una construcción coordinada de: *predicativo + circunstancial +*

1 2

gerundio + participio predicativo. Veamos con más detalle su si-

3 4

tución sintáctica: el predicativo y el circunstancial integran con el verbo un grupo verbal (1 — 2); el gerundio y el participio predicativo integran frases verbales (3 — 4).

Se trata de elementos reducidos, en última instancia, a estas dos categorías: un predicativo o un circunstancial. El primero es bivalente, el segundo es monovalente. Se tiene en cuenta la función de la valencia coincidente (valencia verbal) para el enlace coordinativo.

Predicativo: tranquilo y acompañado.

Circunstancial: en su casa.

Circunstancial — predicativo: fumando.

Esta coordinación es entonces posible porque:

a) Ninguno de estos modificadores puede ser sujeto de la voz pasiva (como el objeto directo); ni sustituido por forma pronominal variable en caso objetivo (como el objeto directo y el indirecto). Son, pues, equivalentes funcionales. De acuerdo con estas particularidades sintácticas, habría tres categorías de modificadores del verbo: 1) el objeto directo; 2) el objeto indirecto; 3) el circunstancial y predicativo; cada uno, de diferente valencia. Los modificadores de la categoría 3) pueden coordinarse entre sí.

b) Algunos de estos modificadores oscilan entre dos situaciones sintácticas. El *predicativo*, está atraído por el verbo y el sustantivo. Al coordinarse con el circunstancial ha dado preferencia la atracción verbal. El *gerundio*, vacila entre la función de circunstancial y la de adjetivo predicativo. Esta ambigüedad le permite conectarse en una u otra dirección y justificar el enlace con las dos categorías sintácticas.

Tenemos, pues, en el ejemplo propuesto, *una construcción de v₁ con miembro compuesto*.

5) Un caso particular se presenta en las *frases con gerundio*. Si aparece un predicativo (modificador bivalente) referido al verbo, la estructura de la construcción verbal se organiza de otro modo. El predicativo integra con el verbo un grupo verbal y el gerundio aparece como un circunstancial que modifica a la unidad v₁ + predicativo.

Está trabajando (trabajando no admite C. E.)

Está sola, trabajando (trabajando admite C. E.: mientras trabaja).

En este último ejemplo, se ve claramente la disgregación de la frase verbal y cómo surge entonces una nueva estructura de v₁: la de modificador obligatorio de estructura variable (*grupo verbal*).

A veces, se presenta otra situación: el predicativo y el gerundio aparecen coordinados; la inestabilidad funcional que singulariza al gerundio (oscila entre el carácter adjetivo y el adverbial) facilita la coordinación con un predicativo adjetivo.

Está tranquila y descansando.

Estamos en presencia de un grupo verbal con miembro compuesto.

Cuando la coordinación se realiza sin nexo la interpretación sintáctica puede ser dudosa:

a) Grupo verbal con miembro compuesto.

Está / tranquila, descansando.

v₁ predic. + gerundio

b) Grupo verbal con esta estructura:

Está tranquila, / descansando.

grupo verbal gerundio

El gerundio modifica a un grupo verbal que forma una unidad.

6) Los núcleos de las construcciones con v_1 pueden ser a su vez otras construcciones de v_1 . En este caso, aparecen dos modificadores obligatorios en el predicado.

Había sido bueno. (Grupo verbal con núcleo tiempo compuesto)

Deben ser leídos. (Frase pasiva con núcleo frase con verboide)

Habían sido resueltos. (Frase pasiva con núcleo tiempo compuesto)

Hubiera podido ir. (Frase con verboide con núcleo tiempo compuesto)

El doble modificador obligatorio es, sin embargo, aparente. No es una construcción de v_2 porque se trata de dos niveles distintos.

Había salido

1 bueno
 2

Deben ser

1 leídos
 2

Habían sido

1 resueltos
 2

Hubiera podido

1 ir
 2

Estas diferencias de dependencia se advierten al suprimir sucesivamente los dos modificadores. Comprobamos, entonces, que sólo podemos eliminar el modificador (2) que se refiere a la unidad formada por el verbo y el modificador (1). Si suprimimos este último modificador, la construcción endocéntrica no se sostiene, pues el modificador (2) no puede apoyarse en el núcleo verbal.

MABEL V. MANACORDA DE ROSETTI

Universidad de Buenos Aires

MS. ESCURIALENSE K-III-7:
EL LLAMADO *CANCIONERO DE FRAY*
IÑIGO DE MENDOZA

Se ha mencionado la existencia de unos ocho manuscritos de la obra principal de Fray Ínigo de Mendoza, *Vita Christi*. Pedro Vindel vendió el "Cancionero de Castañeda" a un bibliófilo desconocido y se ignora el paradero actual del "Cancionero del obispo". Aparte de estos tenemos el "Cancionero de Vindel" en la Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York; el MS. II-593 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (antes Bib. Palacio Real, Madrid, VIII-A-3) —del cual el MS. Bib. Nac. Madrid 3757 parece ser una copia, hecha en 1807—; dos manuscritos muy importantes, Museo Británico Egerton 939 y Bibliothèque Nationale de París, Español 305, recientemente estudiados por Julio Rodríguez Puértolas,¹ que representan una etapa primitiva del poema (el MS. de París contiene las estrofas más tarde omitidas "contra la nobleza"), y, finalmente, el códice escurialense K-III-7, que contiene, además de la *Vita Christi*, la mayor parte de la obra poética de Mendoza, y al que se suele mencionar como "Cancionero de Fray Ínigo de Mendoza".²

Para facilitar la comparación con K-III-7 copio aquí, con títulos abreviados, el contenido del *Cancionero*, impreso sin pie de

¹ Estoy muy obligado al señor Rodríguez Puértolas por haberme dejado el manuscrito de su artículo "Dos versiones de las coplas de *Vita Christi* de Fray I. de M."

² Charles V. Aubrun, "Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XVe siècle", *EMP*, IV (1953), 298-330, pone una objeción, p. 313: "La désignation induit en erreur, puisqu'il s'agit d'un chasonnier collectif."

imprensa por Antonio de Centenera en Zamora, ¿1483-84?,³ cuyo texto sirvió a Foulché-Delbosc para la única edición moderna de la obra de Mendoza:⁴

1. Mendoza, "Vita Christi", A1^r - D6^v.
2. Mendoza, "Sermón trobado", D6^v - E2^v.
3. Mendoza, "Vituperio de las malas hembras", E2^v - E4^v.
4. Mendoza, "Como es reparada nuestra Castilla", E4^v - F2^v.
5. Mendoza, "Dechado", F2^v - F6^r.
6. Mendoza, "Razón y sensualidad", F6^r - G8^v.
7. Mendoza, "Gozos de Nuestra Señora", G9^r - G10^v.
8. Mendoza, "La cena", G10^v - H4^v.
9. Mendoza, "La Verónica", H4^v - I3^r.
10. Mendoza, "Al espíritu sancto", I3^v - I4^r.
11. Jorge Manrique, "Coplas a la muerte de su padre", I4^r - I7^r.
12. Anónimo, "Lamentación a la quinta angustia", I7^v - I8^v.
13. Juan de Mena, "Coplas contra los pecados mortales", con la continuación del poema por Gómez Manrique, L1^r - M8^r.
14. "Pregunta" de Sancho de Rojas "a un aragonés" y la "respuesta", M8^r - M8^v.
15. Jorge Manrique, "Coplas sobre qué es amor", M8^v.

El códice escurialense —descripto inadecuadamente por Gallardo bajo el nº 3047— consta de 233 hojas manuscritas, cuya única foliación es una numeración en cifras árabes, en lápiz, que parece tardía: 1-29, 29 [bis], 30-116, 116 [bis], 117-231. Al final van encuadernados dos impresos cortos, "Coplas . . . a reuerencia del nacimiento de . . . Cristo"⁵ y una poesía que empieza "Con pena y cuidado, continuo guerroo" titulada tan solo "Estas coplas son

³ Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional, Cat. de incunables 1291; en el Museo Británico, IB. 52920 y en el Escorial, 38-I-27. Véase Antonio Pérez Gómez, "Notas para la bibliografía de Fray ñigo de Mendoza y de Jorge Manrique", *HR*, XXVII (1959), 30-41.

⁴ *Cancionero castellano del siglo xv*, NBAE, vol. 19, Madrid, 1912, y véase mi "The printed editions and the text of the works of Fr. I. de M.", *BHS*, XXXIX (1962), 137-52.

⁵ Las reproduce Antonio Pérez Gómez en su *Segunda floresta de incunables*, Valencia, 1958; fueron compuestas en realidad por Fray Ambrosio de Montesino y se hallan en sus *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica*, Toledo, c. 1485, que reprodujeron en facsímile Sir Henry Thomas, Londres, 1936, y más recientemente el mismo Pérez Gómez.

de arte mayor . . .”. De los textos impresos se ha perdido una hoja, ya que las hojas 232 y 233 son A1 y A3 de las “Coplas al nacimiento”; pero en el manuscrito mismo parece que no faltan hojas a pesar de varias lagunas en el texto de la *Vita Christi* y algunas aún más importantes en otros poemas.

El MS. es obra de más de una mano, aunque no es fácil determinar cuántas intervinieron en la última parte (del f. 98^r en adelante), si es que fueron más de una. Según la descripción corriente la letra es cuatrocentista, pero no es posible afirmar que no sea de principios del siglo XVI sólo por la evidencia paleográfica. El MS. de la *Vita Christi* es distinto, en varios aspectos, de lo demás. En primer lugar fue hecho por un copista cuya letra es de una regularidad tan escrupulosa que tiene a menudo el aspecto de letra de molde; se ha dejado un blanco grande para una *A* inicial, colorida o iluminada, en el verso inicial; en general el copista evita las abreviaturas y, en contraste con los demás copistas, raramente emplea mayúsculas para las iniciales de estrofas. Algo todavía más importante —y me anticipo— es que este texto de la *Vita Christi* ofrece una redacción distinta, que representa una etapa entre los MSS. de la versión primitiva y la versión final, corregida, de los textos impresos. El contenido del códice es como sigue:

1. “Vita Christi”, 1^r - 97^r (97^v en blanco).
2. “Sermón trobado”, 98^r - 111^r.
3. “Vituperio de las malas hembras”, 112^r - 116 bis^v.
4. “Como es reparada nuestra Castilla”.
5. “Razón y sensualidad” (incompleto).
6. “Gozos de nuestra Señora” (incompleto).
7. “La cena” (incompleto: estrofa y media).⁶
8. “Dechado”, 146^r - 156^v.
9. Juan de Mena, “Coplas contra los pecados” (con la continuación de Gómez Manrique), 157^r - 213^r.
10. “Pregunta de Sancho de Rojas a un aragonés”, con la respuesta 213^v - 214^r.
11. Jorge Manrique, “Coplas sobre qué es amor”, 214^r - 215^r.
12. Jorge Manrique, “Coplas a la muerte de su padre”, 215^v - 229^r.
13. Una copia más esmerada de la tercera poesía, 229^v - 231^v.

⁶ Más adelante refiero con todos sus detalles la foliación curiosa y compleja de las poesías 4, 5, 6 y 7.

Esta selección de obras, que, con alguna omisión, sigue la del *Cancionero* de Centenera, ¿1483-84? (que llamé C) demuestra que el MS. Esc. y C están íntimamente relacionados; y la índole de la conexión se puede establecer sin sombra de duda.

En el MS. Esc. están confundidas las poesías 4 a 7. "Como es reparada . . ." (4) empieza en 117^r, pero la segunda quintilla de la segunda estrofa en esta página es la segunda quintilla de la estrofa cuarta de "Razón y sensualidad" (5), que luego sigue hasta el pie de 120^v, donde termina inmediatamente después de la estrofa décimoctava (que empieza "Por mayor autoridad"), o sea después de transcribir nada más que la octava parte de la obra. 121^r empieza en medio de los "Gozos" (6), en la estrofa décimocuarta ("O cuánta gloria sentiste"), y los "Gozos" continúan hasta su conclusión en 124^r, donde también empieza "La cena" (7), con el título y la primera estrofa. Pero 124^v sigue con "La cena" sólo por media estrofa, y une la primera quintilla de la segunda estrofa de "La cena" con la segunda quintilla de la segunda estrofa de "Como es reparada . . .", que luego sigue, desde el punto en que se suspendió en 117^r hasta su conclusión en 145^r.

Describir los hechos de esta manera ya es entregarse a cierta suposición: pero suponer que esta parte del MS. escurialense es una transcripción de un ejemplar mutilado de C es la única manera de explicar su relación, ya que las junturas anómalas en las poesías del MS. ocurren todas precisamente en la juntura de verso y recto de las páginas en C. El folio E4^v de C termina con la primera quintilla de la segunda estrofa de "Como es reparada . . ."; el G1^r empieza con la segunda quintilla de la cuarta estrofa de "Razón y sensualidad", y G1^v termina con la estrofa décimoctava de este poema; G10^r empieza con la estrofa décimocuarta de los "Gozos", y G10^v termina con la segunda quintilla de la segunda estrofa de "La cena". Es decir, la sucesión de estrofas y poemas en el MS. escurialense se corresponde exactamente, en cuanto a estas cuatro poesías, con la foliación de C E4, G1, G10, E5-8, F1-2^r. Además, no es preciso suponer que entre la "Razón" incompleta y los "Gozos" acéfalos falten hojas en el MS. Esc.

El MS. Esc. reproduce el texto de C desde el "Sermón". De esta obra existían varios textos⁷ entre los que el copista podría

⁷ En la primera edición de la *Vita Christi*, en octavo, por Centenera, Zamora, 1482 (facsimile Madrid, 1953), y en la edición en folio,

haber escogido su modelo; pero la coincidencia tan exacta entre la ortografía del MS. Esc. y la de *C* revela —como era de esperar— que *C* es otra vez la fuente (por ejemplo: *i* o *j* vocálica en vez de *y*, *c* delante de *e* e *i* en vez de *c*, *m* delante de *p* y *b* en vez de *n*, etc.). El copista, en fin, hace su transcripción de *C* como sigue: D6^v-E4^v, G1, G10, E5^r-F6^r, L1^r-M8^v, I4^r-I7^r. No pudo ignorar que su modelo estaba gravemente mutilado. Aunque con algunas de las poesías de Mendoza cayó en una confusión lamentable —confusión, digamos, perdonable en vista de que no hay en el contenido ningún contraste marcado y las cuatro están escritas en estrofas de diez versos (“La cena” y los “Gozos” con un verso final quebrado)—, después de terminar el “Dechado” no se puso a copiar el principio de “Razón y sensualidad” en F6. Además, al copiar las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, pasó por alto el fragmento de “Al spiritu sancto” en I4^r (antes de las “Coplas”), y en I7^v el principio de la “Lamentación”. Todo esto, claro está, priva a la última parte del códice escurialense de toda autoridad: es inútil apuntar sus variantes⁸ que en realidad no hacen más que estropear el sentido, el octosílabo y hasta, a veces, la rima.

Otra cosa, empero, es el texto de la *Vita Christi* con que empieza el códice.

En el artículo de próxima aparición de Rodríguez Puértolas, se encontrará una descripción detallada de la versión primitiva de la *Vita Christi*, versión que se puede reconstruir por el cotejo del MS. de París (*P*), texto fuertemente catalanizado y probablemente tardío y el MS. Egerton 939 del Museo Británico (*Eg.*), defectuoso. Pero para comprender cómo se sitúa el MS. Esc. K-III-7 en la sucesión de redacciones corregidas, es preciso apuntar aquí lo siguiente: 1) en la versión primitiva es distinto el plan de la obra entera; de las seis secciones de la versión impresa (Natividad, Circuncisión, Reyes, Presentación, Huida a Egipto, Degollación de los Inocentes), la versión primitiva omite la Huida a Egipto y une los episodios de la Circuncisión y la Presentación,

sin pie de imprenta pero Zaragoza, ¿1482?, posiblemente por Hurus y Planck. Llamaré *A* a la primera edición.

⁸ Como, por ejemplo, hace R. Foulché-Delbosc en su edición clásica de las *Coplas* de Manrique (Barcelona-Madrid, 1905, con el prefacio en francés; reimpresión Madrid, 1912, con el mismo prefacio en español).

colocando, equivocadamente, la Presentación antes del episodio de los Reyes Magos; 2) en la versión impresa, al principio de la sección de la Circuncisión, *A B7^r*, Fray Íñigo “dexa de hablar dela concepción por no hazer cosquillas a ninguno”, mientras que en la versión primitiva tiene una diatriba violenta contra los dominicos que habían atacado la tesis de la Concepción Inmaculada sostenida por los franciscanos; 3) en la versión impresa, después de describir al niño Jesús en su pesebre, Fray Íñigo “descúlpase del aver nonbrado enel primer trasunto/ algunos grandes” (*A B3^r*), en cambio en la versión primitiva ha puesto una crítica insultante y prolongada de Enrique IV, Alonso Carrillo, Juan de Acuña, Pedro Girón, Juan Pacheco, Beltrán de la Cueva y Alvaro de Estúñiga;⁹ y 4) entre la versión primitiva y la versión impresa, “oficial”, hay un sinnúmero de diferencias menores, tocantes a la supresión o bien a la inserción de estrofas enteras, a la redacción casi totalmente distinta de ciertos trozos y a una abundancia de variantes que se explican plausiblemente como correcciones estilísticas del autor. Antes de seguir adelante se debiera notar que el códice escurialense está mucho más cerca del texto impreso que de la versión “primera”: en el plan de toda la obra, en la omisión de las estrofas contra los dominicos y contra los grandes, concuerda con los textos impresos. Pero en la redacción misma de las estrofas, el MS. escurialense queda aún bastante lejos, mostrando más de mil variantes de alguna importancia con respecto a la versión corregida final, que representan los textos impresos.

La obra mayor de Mendoza aparece con este título en el MS. Esc. K-III-7: “Comiença la vida de *nuestro* redemptor ihesu christo en estilo metrico conpuesta por vn frayre menor de obseruancia a pedimiento de doña juana de cartajena.” No aparece el nombre del autor y el título no es “Vita Christi”. En *P* el título es “Vita christi trovada por ffrayle enyeguo llopez de mendoça ffrayle menor de la observança a pedimento de duenya joana de cartagena madre suya”, y en *Eg*. “Vita christi trovado a pedimento de doña juana de cartagena conpuesto por un frayle menor de obseruancia”. En *A* se lee “Vita christi fecho en coplas por frey yñigo de

⁹ Las estrofas más tarde omitidas se hallan copiadas al final del MS. de París, con una nota del copista que indica dónde debían insertarse en el cuerpo de la obra.

mendoza a petición de la muy virtuosa señora doña iuana de cartagena". *P* está equivocado en cuanto al "Lopez", pero tiene razón en la "madre suya" (frase que también se añadió, a mano, al título de *C* en el ejemplar del Museo Británico). El anónimo de los MSS. del Escorial y Egerton es sugestivo, porque es seguro que el MS. catalanizado de París es tardío.¹⁰ Es probable, luego, que circularan anónimas la versión primitiva y la primera redacción corregida.

La obra empieza igual que en *A*, con alguna variante de poca importancia, pero muy pronto divergen de una manera señalada los textos de *A* y del MS. Esc. Copio aquí las estrofas cuarta, quinta y sexta en que Mendoza elabora el tópico de rechazar a las musas paganas para invocar a la cristiana con la anécdota de San Jerónimo "ciceronianus" de la *Legenda aurea* (que más tarde empleará Padilla en el mismo contexto en su *Retablo*).

MS. ESCURIALENSE

PRIMERA EDICIÓN (A)

despide las fiçiones poéticas
por el conoscimjento de la
verdad christiana

Despide las musas poéticas
e in voca las cristianas

dexemos las niñerías
de las musas jnuocadas
y las otras fantasias
quen las huecas poesias
suelen ser chimirizadas
y biniendo ala verdad
de quien puede dar ajuda
ala sola trinidad
que mana sienpre bondad
la supliquemos sin duda

Dexemos las poesias
y sus musas invocadas
por *que* tales ninirias
por humanas fantasias
son cierto temORIZADAS
y veniendo ala verdat
de *quien* puede dar ayuda
ala sola trinidad
que mana sienpre *bondat*
gela pidamos sin duda

da la razon de despedirlas

prosigue

¹⁰ Por "tardío" no quiero decir que sea necesariamente más tarde que los últimos años del siglo XV (fecha que sugiere Rodríguez Puértolas). Pero una fecha semejante lo colocaría mucho después de la composición del poema (entre 1466 y 1474, según la evidencia de Rodríguez Puértolas), después de la versión final (antes de 1474), y después de una serie de impresiones, desde 1482 en adelante, de la versión final.

no digo que los poetas
 los dagora y los pasados
 no ayan obras muj netas
 graçiosas dulces discretas
 en sus renglones trobados
 mas destas sciencias seglares
 al fin de los entendimientos
 que dan commo paladares
 que sueñan dulces manjares
 y al fin despiertan ambrientos

Non digo que los poetas
 los presentes y passados
 non fagan obras perfectas
 graçiosas y bien discretas
 en sus renglones trobados
 mas affirmo ser horror
 perdonez sy bien non fablo
 en su obra el trobador
 inuocar al dios de amor
 para seruicio del diablo

prueua lo por enxemplo

prosigue y prueua con
 sant iheronimo

por auer mucho seguido
 al poético dulçor
 fue de dios reprehendido
 açotado y desmentido
 sant jeronimo doctor
 asta que de sus entrañas
 despido la tal porfia
 quedando varas estrañas
 para los juegos de cañas
 de la sacra theologia

Sant iheronimo acusado
 por que en çiceron leya
 en spiritu arrebatado
 fue duramente açotado
 presente dios que le dezia
 si piensas que eres christiano
 segund la forma deuida
 es vn pensamiento vano
 que eres çiceroniano
 pues es çiceron tu vida

Tanta divergencia como la que se ve en estas estrofas no es típica, ya que desde la estrofa octava en adelante el autor no ha llegado a corregir más que palabras aisladas, y a pesar de las mil y pico variantes, no quedan afectadas más de tres o cuatro palabras por estrofa. “enciende la voluntad/repara nuestra memoria” de la primera estrofa se ha cambiado en *A* por “despierta la voluntad/enderesça la memoria” y la mayor parte de las variantes son de este tipo, cuando es difícil determinar cuál es la lectura que debiéramos preferir; pero en general el texto de *A* es algo superior —aparte de los casos en que está claro que el MS. Esc. está completamente equivocado. Las tres estrofas que he citado demuestran por qué estamos obligados a aceptar que el MS. Esc. representa una etapa en la redacción de la obra anterior a la de *A*. Los versos finales de las estrofas segunda y tercera han adquirido en *A* agudeza que falta a la versión del MS. Esc. (La imagen del soñador desilusionado del MS. Esc., lugar común de la predicación medieval, se emplea más adelante en el poema, *A* D3^v, lo que tal vez moviera a Mendoza a componer de nuevo esta quin-

tilla.) En varios casos, por ejemplo en la segunda estrofa, verso 4, y en la tercera, versos 2-3, Mendoza ha eliminado, según el ideal estilístico antirretórico que más tarde expresará, recursos amplificatorios.¹¹ La versión del MS. Esc. es en general más torpe, menos trabajada.

El códice escurialense tiene, como dije arriba, ciertas lagunas en comparación con el texto impreso: 1) faltan dos estrofas entre 33^v y 34^r (nos. 140 y 141 de la versión impresa, que corresponden con las estrofas 5^a y 6^a del B4^r de *A*); 2) faltan tres estrofas (nos. 143-5, 2^a-4^a del B4^v de *A*) entre las dos estrofas en 34^r; 3) una estrofa (no. 1575, 4^a del B5^v de *A*) falta entre 36^v y 37^r; 4) faltan siete estrofas (nos. 233-9, desde la 2^a del C4^r hasta la 2^a del C4^v de *A*, inclusive) entre las dos estrofas en 55^v; 5) falta una estrofa (no. 238, 4^a del C8^r de *A*) entre las dos estrofas en 66^v; 6) faltan cuatro estrofas (nos. 291-4, desde la 6^a del C8^v hasta la 3^a de D1^r de *A*, inclusive) entre las dos estrofas en 68^r. A primera vista un desarreglo en la sucesión de los folios parece indicar unas lagunas, pero el orden debiera ser 89, 91, 90, 93, 92, 94. Todas las lagunas menos la primera y la tercera se encuentran en medio de la página, pero ni aun en el caso de la primera y la tercera pueden corresponder a una hoja manuscrita perdida, porque entonces hubieran faltado cuatro estrofas en cada caso. La irregularidad en el número de las estrofas ausentes tampoco indica que se tratara (por lo menos en todos los casos) de hojas perdidas de un manuscrito anterior. Las lagunas, desde luego, se podrían explicar por la la última versión "oficial" se encuentran en la versión primitiva; faltan por completo ocho estrofas; y once existen en una redac-

Las primeras tres lagunas del MS. Esc. se encuentran en el episodio de los pastores, al final de la sección sobre la Natividad. Desde la rúbrica "Comie[n]ça la reuelacion del ángel a los pastores" (estrofa 137) tenemos en *A* 34 estrofas (hasta la 170^a) de diálogo rústico pastoril, interrumpido por breves trocitos narrativos. En *P* y *Eg.* todo el episodio es distinto: sólo 14 estrofas de la última versión "oficial" se encuentran en la versión primitiva; faltan por completo ocho estrofas; y once existen en una redac-

¹¹ Véase mi artículo, por salir, en *RFE*, "El origen de las comparaciones religiosas del siglo de oro: Mendoza, Montesino, Román".

ción casi enteramente diferente. (Utilizo el cuadro de concordancias que tiene preparado Rodríguez Puértolas.) De las estrofas 140 a 145, 143 y 144 existen en una versión bastante diferente en *P* y *Eg.*, mientras falta 145, como en MS. Esc. La estrofa 157, que falta en el códice escurialense tampoco se halla en *P* y *Eg.* La ausencia de 140 y 141 en el MS. Esc. puede que se deba a algún lapsus del copista, pero también pudo haber sido Mendoza quien las olvidó u omitió de propósito, al escribir la nueva versión de todo el episodio. Tal vez vale la pena notar que en el MS. Esc. hay alguna confusión en el diálogo entre Juan Pastor y Mingo: la dificultad se salva si se atribuye uno de los discursos a un pastor tercero, pero esto no es necesario ni en la versión primitiva más corta ni en la versión final.

Las próximas lagunas se encuentran en el episodio de los Reyes Magos. De las estrofas 233-9, 233 y 234 existen en una redacción distinta en *P* y *Eg.*, pero se explica mejor esta laguna en el MS. Esc. o por la falta de una hoja en un manuscrito anterior, o por una equivocación del copista, quien habría saltado de la "Comparación" de la estrofa 232 a la estrofa que sigue a la "Comparación" de 239. La estrofa 238 de los textos impresos, que falta en el MS. Esc., está, en *P* y *Eg.*, en una posición distinta, colocada después de la estrofa 173, de manera que puede ser que Mendoza la omitiese de la primera versión corregida, y la volviese a incorporar en la versión final.

Las estrofas 291-4 ("exclamaciónn [sic] delos reyes contra el tyrano rey herodes") faltan en los tres manuscritos, y debieron de escribirse sólo para la versión final.

La *Vita Christi* está sin concluir, y termina bruscamente después de la degollación de los inocentes, sin siquiera la oración acostumbrada en nombre de doña Juana con la que se cierran todos los demás capítulos. Está claro, pues, que Fray Íñigo corrigió dos veces esta obra incompleta sin llegar a concluirla jamás. Su primera versión, probablemente anónima, tenía un plan algo diferente, y, en cuanto a confundir la Circuncisión con la Presentación, incorrecto; al corregirla (MS. Esc.) Mendoza omitió las diatribas contra los dominicos y contra la nobleza, insertó el episodio de la Huida a Egipto, alargó considerablemente la sección sobre la degollación de los inocentes, hizo enmiendas por toda la obra e introdujo estrofas adicionales. Al preparar la versión

final Mendoza intentó nuevamente pulir su obra desde el principio: efectuó modificaciones sustanciales en las estrofas primeras, y de ahí en adelante cambió dos o tres palabras en cada estrofa e insertó alguna estrofa adicional. Pero Fray Íñigo no acabó la obra —aun cuando se tratara sólo de una “niñez” y no de una “vida” completa— ni tampoco la tarea de corregirla completamente por segunda vez.

Como dije ya, este MS. Esc. de la *Vita Christi* está precisamente ejecutado, pero abunda en errores. Sin embargo, puesto que estos errores no coinciden con los de *A* —salvo en un caso curioso— el MS. Esc. es muy útil para corregir el texto impreso, mucho más útil que *P* y *Eg.*, que están más alejados de la versión final. En *A* faltan cuatro versos que se pueden suplir del MS. Esc., como sigue: 1) y 2) 1ª estrofa de B2^r, insertar “que los diuinos secretos” después de “seraphines muy discretos”, y como verso final, “en vn muy suave modo”; 3) estrofa 5ª de B7^r, insertar como verso penúltimo, “que en no estando exercitadas”; 4) estrofa 4ª de C8^r, insertar como verso penúltimo, “sieruen delo quela lunbre”. El MS. Esc. explica el origen de la rima defectuosa “fermosura/tuya” (estrofa 5ª, A1^v): en lugar de “ca te crio de no nada/doctada de fermosura” de *A*, se lee en el MS. Esc. “ca te crio de no nada/ala sacra ymagen suya”; parece que al volver a redactar esta estrofa Mendoza se olvidó de la rima en el último verso. Otras diez rimas imperfectas en *A* se enmiendan con la autoridad del MS. Esc. Tal vez el códice escurialense sea aun más útil para señalar los errores de *A*, entre ellos las erratas simples, corregidas equivocadamente en las pruebas, errores que a un editor no se le hubiera ocurrido enmendar, como por ejemplo “parayso ter[r]enal”, no “eternal”, B2^r, 1ª estrofa; “nuue liuiana”, no “nueua”, D5^r, 5ª estrofa; o “tememos”, no “tenemos”, D7^r, 1ª estrofa. A veces tanto el MS. Esc. como *A* están equivocados, pero el cotejo de los textos revela la lectura correcta; como por ejemplo en el caso del verso 7º de la estrofa 7ª (MS. Esc.: “que toda fuera el escoria”; *A*: “quitada fuera la ystoria”) que evidentemente debiera leerse “quitada fuera el escoria”. Hay un caso curioso en que coinciden en error *A* y el MS. Esc.: tienen la rima imperfecta “fauoreados” en vez de “fauorecidos” (*A*, D3^r, 1ª estrofa), aunque la enmienda *C*.

Todavía quedan por examinar detalladamente el texto de la *Vita Christi* en el "Cancionero de Vindel" manuscrito y el del MS. de Salamanca. Pero el cotejo de *P* y *Eg.* con la versión impresa y con el códice escurialense K-III-7 ya nos aclara de una manera notable la elaboración de una de la grandes obras del siglo xv español.¹²

KEITH WHINNOM

Universidad de las Antillas

¹² Quisiera hacer constar mi deuda con el señor Antonio Pérez Gómez, que me dejó su microfilm del MS. Esc. K-III-7.

NOTAS

NOMBRES INDÍGENAS EN UNA COMEDIA DE LOPE

El profesor Fichter, en un artículo publicado recientemente, estudia las probables fuentes de algunos nombres de personajes que aparecen en diversas comedias de Lope.¹ Añadiremos aquí el origen de los nombres indígenas Dulcanquellín, Auté, Mareama, Tapirazú, Ongol, Clapillán y Palca, que figuran en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.²

Dulcanquellín es —según Lope— el cacique de la isla a la que arriba Colón en su viaje descubridor; Auté es el indio que en la comedia desempeña las partes cómicas de la acción. Ambos nombres aparecen en el relato que Francisco López de Gómara en su *Historia general de las Indias* hace de la desdichada expedición de Pánfilo de Narváez:

“Fue allá; en el camino topó un cacique llamado Dulchanchelín, que, a trueco de cascabeles y sartalejos, le dio un cuero... De Apalachén fueron a Auté, y más adelante hallaron mejores casas...”³

Creemos, sin embargo, que Lope no utilizó en este caso el libro de Gómara como fuente, sino que dichos nombres le fueron sugere-

¹ William L. Fichter “The probable sources of certain character names used by Lope de Vega”, *HR*, XXX, 4 (1962), 267-274. El estudio del origen de los nombres de personajes en las comedias de Lope como tema de investigación había sido sugerido ya por Morley-Tyler en *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley, Los Angeles, 1961, p. 28.

² Estos datos son parte de las notas a la edición crítica de esta comedia que preparo para mi tesis de doctorado.

³ Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias en Historiadores primitivos de Indias*, vol. I, pp. 181-2, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 22.

ridos por la lectura de los *Naufragios y Comentarios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.⁴ Que Lope los recogió de esta obra, lo demuestra, a nuestro juicio, la utilización de otros dos, *Mareama* y *Tapirazú* —formas parcialmente modificadas por el poeta, según veremos—, que se hallan en esta relación.

Los pasajes de los *Naufragios* son los siguientes:

“...y aquellos indios de aquel señor, que se llamaba Dulcanchellín, hallaron el caballo y nos dijeron dónde hallaríamos a él por el río abajo...” (p. 520); “Dijeron que por aquella vía, yendo a la mar nueve jornadas, había un pueblo que llamaban Auté, y los indios de él tenían mucho maíz... y fue tal la herida que pasó casi toda la flecha el pescuezo, y luego allí murió y lo llevamos hasta Auté... Otro día siguiente partimos de Auté...” (p. 522); “...y que estando él con estos indios supo de ellos cómo con los mariames estaba un cristiano que había pasado de la otra parte... porque sabía que se había huido de aquel indio con quien estaba, a otros, que se decían los mareames, que eran allí vecinos... Más adelante, en la costa están los guevenes, y enfrente de ellos, dentro en la Tierra Firme, los mariames...” (pp. 531, 537).

Lope convirtió *mareames* en *Mareama*, muy posiblemente para indicar más claramente con la terminación -a, a una persona del sexo femenino.

De los *Comentarios* retuvo Lope el nombre de *Tapirazú*. Se explica así la mezcla de una palabra de origen guaraní con otras procedentes del norte del golfo de México, ámbito de la peregrinación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. En el texto aparece la forma *Tapapirazú*:

“Este mismo día, estando cerca de otro lugar de indios, que su principal señor se dijo llamar *Tapapirazú*, llegó un indio...” (p. 552).

Ongol, Clapillán y Pakca son otros nombres de indígenas que aparecen en la comedia y que revelan, en cambio, claro influjo ercillano.

Ongol es —para Lope— el dios indio a quien identifica con el Demonio. Su nombre deriva, sin duda, de Ongolmo, uno de los caciques araucanos presentados por Alonso de Ercilla en su poema:

⁴ Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, en *Historiadores primitivos de Indias*, ed. cit.

Tras éste a la consulta Ongolmo viene
que cuatro mil guerreros gobernaba...⁵
(canto II, p. 62)

En *La Araucana*, Ercilla llama a veces a Lautaro "el corazón más bravo y fuerte / que jamás encerró humano pecho" (canto XIV, p. 332) 'el hijo de Pillán':

El hijo de Pillán esto decía
cuando asomaba el bando castellano
que en esfuerzo nuevo y osadía
quiere probar segunda vez la mano.
(canto XI, p. 228)

De allí, y quizá también de Corpillán, aunque aparezca sólo una vez,

Que el joven Corpillán, no desmayado
porque su espada y mano vino a tierra,
antes en ira súbita abrasado
contra la parte del contrario cierra.
(canto XIV, p. 334)

procede Clapillán, nombre aludido en una ocasión en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

Palca, nombre de una india en la comedia, parece tener su origen en la forma Talca, denominación geográfica citada en *La Araucana*:

Dejan a la siniestra a Mareguano
y a la diestra, de Talca los vasallos
hijos de Talcaguano, que su tierra
la ciñe casi en torno del mar y sierra.
(canto IV, p. 136)

En conclusión: para los personajes indios de su comedia Lope no creó caprichosamente nombres indígenas, sino que los extrajo de diversas fuentes. El estudio del origen de esos nombres nos ha ilustrado, pues, sobre algunas lecturas de Lope y nos ha revelado fuentes desconocidas de *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE

Instituto de Filología Hispánica

⁵ Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Buenos Aires, Emecé, 1945.

LA REDACCIÓN DE *RECUERDOS DE PROVINCIA*

La primera edición de esta obra, muy cuidada y con pocas erratas, es de 1850, de Santiago de Chile, por la imprenta de Julio Belin, de la cual era corrector de pruebas Juan María Gutiérrez, en quien Sarmiento halló garantías para la pureza del texto al publicar *Viajes en Europa, África y América* en 1849.

No aparece con su nombre sino que dice ser "del autor de *Civilización y barbarie*", en lo que sigue una manera inglesa, que hallamos en su Walter Scott.

Llega Sarmiento a Chile, de Europa, en 1848, "toma estado" y trabaja un poco descansadamente al lado de su mujer y de Dominguito. Es este año 1849 de producción fecunda, pues además del periódico la *Crónica* publica *Viajes y Educación popular*.

Debió comenzar entonces la redacción de *Recuerdos* —para los que tenía allegados datos y apuntes, habida cuenta de los documentos que transcribe—, pues en una carta a Vicente F. López de fines de 1849 le dice que está preparando "un librote titulado *Recuerdos de Provincia* o cosa así, en que hago con el mismo candor que Lamartine mi panegírico". No tiene la obra, en esta fecha, fijado aún el título.

Por una carta de Echeverría a Alberdi del 12 de junio de 1850 (Alberdi, *Obras*, vol. XV, p. 787) y por las *Notas* de Alsina a *Facundo*, también de junio de 1850, se comprueba que los argentinos emigrados en Montevideo habían leído la obra sólo nueve meses después que anunció a López que la estaba preparando. Entre esas fechas (octubre de 1849 y junio de 1850) hay que circunscribir la redacción, al menos en parte, la impresión, remisión y lectura en Montevideo de la obra sólo destinada "a mis compatriotas".¹

Todavía estaba en labor en 1850. En el capítulo "Mi educación", al analizar el carácter de Castro Barros, dice que la muerte "dio reposo el año pasado a aquella vida por tantas pasiones agitada". El sacerdote riojano recibió sepultura en Santiago de Chile el 19 de abril de 1849. Antes de junio de este año debía estar Sarmiento ya en la redacción de *Recuerdos*, pues al tratar a Castro Barros y su rebeldía eclesiástica, dice en el capítulo "Fray Justo de Santa María de Oro", que resolvió abandonar la biografía que publicaba en la *Crónica*, según lo anuncia en ésta el 18 de julio.

¹ Se comprende que no pueden sostener Rojas, *El profeta de la Pampa*, Buenos Aires, 1945, p. 357, ni Palcos, *Sarmiento*, Buenos Aires, 1962, p. 99, que *Recuerdos* apareció en diciembre de 1850.

Hay superposición de elaboración, redacción e impresión de la obra. Si mientras redactaba *Facundo* esperaba datos de personas de saber suficiente, para la biografía de Castro Barros tiene a la vista "unos apuntes biográficos tomados al lado del lecho de dolor"² del presbítero riojano. Para los datos sobre el Deán Funes también solicitó informaciones. Prueba de ello es la carta manuscrita, sin firma, que existe en el Museo Mitre:

"Santiago, oct.[ubre] de /849. Señor D. Domingo Sarmiento. Mi estimado compatriota y amigo. Con motivo de haber sido el Deán Funes mi Rector y Maestro en el Colegio de Monserrat durante los años de /808, /9 y / 10, me hallo en aptitud de satisfacer los deseos de Vd. transmitiéndole algunos datos de la vida pública de tan ilustre personaje. . ."³ La premura de la redacción lo lleva a volcar casi literalmente esos datos en la biografía que traza.

Por momentos se notan agregados últimos que tienden a aclarar o confirmar. Ha terminado la biografía de D. Domingo de Oro y ha de cerrar el capítulo que le dedica diciendo que "Oro está varado cual casco abandonado qué sé yo dónde". Pero a continuación de ello agrega que la última noticia que ha tenido es la que contiene una carta de Oro, fechada el 6 de noviembre de 1849. Con esto da fin al capítulo sin querer abandonar la comparación marina en que muestra sin fuerza y sin aliento al trasahumante embaidor que fue Oro. Sarmiento lo sabe ahora en Copiapó; en Arica estaba un año antes, pues fue él quien lo recibió en ese puerto al regreso de su viaje a Europa.⁴

Pero hay más todavía. La obra estaba en 1850 en su redacción y en su impresión, y hasta en la impresión de páginas. Había dicho, capítulo "Los Sayavedras", que el indio Saavedra murió "ajusticiado por crimen de asesinato"; más adelante, capítulo "Mi vida pública", con ocasión del tumulto en que la víctima propiciatoria sería Sarmiento, y uno de los ejecutores Saavedra, afirma que "fue muerto de una puñalada y no ajusticiado como por error dije al principio". Hubo de desdecirse porque no pudo corregir. La explicación está en que ya se habían tirado los pliegos de página y no convenía rehacerlos.

² *Obras*, Santiago de Chile, 1885, vol. III, p. 257.

³ En opinión de Antonio Zinny, corroborada por la lectura de la carta, el informante es D. Facundo Zuviría. Véase *Catálogo de la Exposición bibliográfica*, de Raúl Moglia y Miguel García, en el volumen *Sarmiento educador, sociólogo, escritor, político*, que publicará la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁴ *Obras*, Santiago de Chile, 1885, vol. III, p. 72, y Buenos Aires, 1897, vol. XV, p. 10: "Regreso de Europa en 1848. Carril y Gutiérrez en Lima. Encuentro con Oro en Arica".

Fresca aún la tinta de la impresión, dicho sin figura, debió mandar ejemplares al barco que los llevaría a los emigrados de Montevideo. Si el presunto barco tardó lo que la Enriqueta cuando lo llevó en 1845 en "cuarenta y ocho días de mar"⁵ para avistar el Cerro, y el libro estaba leído en junio, los ejemplares debieron de salir de Valparaíso no más tarde de mediados de abril si había barco entonces, en puerto, con esa ruta.

El más extremo dato *ad quem* que se halla para ver hasta qué momento escribía en 1849 es el 23 de diciembre de 1849.⁶ La impresión se terminó antes del 20 de enero de 1850, pues Sarmiento envía en esa fecha un ejemplar de la obra a su protector y amigo D. Manuel Montt.⁷

Si resumimos, hallamos que *Recuerdos* estaba en elaboración en diciembre de 1849, y en parte en 1850, y se termina de imprimir el 20 de enero de 1850, o antes. En menos de un mes completa la forma de la más tierna de sus obras. Cf. para esto el artículo "Movimiento y progreso" aparecido en *La Tribuna*, número 411, de 18 de setiembre de 1850, reproducido en Emilio Vaïse, *Bibliografía general de Chile*, Santiago de Chile, 1915, p. LXVII: "El libro titulado *Argirópolis* [Santiago de Chile, 1850] que no ha mucho ha salido de la imprenta de Julio Belin y Ca. fue escrito, compuesto e impreso en la mecánica [‘máquina impresora mecánica’] en el término de ocho días. Este libro consta de 164 páginas en cuarto. La edición se tiró a dos mil ejemplares."

No importa mucho para juzgar la diligencia y capacidad técnica de los impresores, fatigados por Sarmiento, el hecho de que fueron pocos los ejemplares impresos. (En el prólogo titulado "A mis compatriotas solamente", dice que ofrece "estas páginas a sus compatriotas" y dirigidas a un centenar de personas".) Años después dirá: "*Recuerdos*, que no publiqué [‘no divulgué’] en Chile, sino que mandé a pocos, ejemplares, a mi país." *Obras*, Buenos Aires, vol. XV, p. 233. Poco después de aparecida la obra

⁵ *Viajes*, Santiago de Chile, 1849, vol. I, p. 35.

⁶ En la p. 196 de *Recuerdos*, edición de 1850, dice: "La *Crónica* se ha terminado con el primer año por evitar la necesidad de contestar a todas las inepticias que contra mí escribe Rosas..."

A pesar de haber terminado con el año, después del número del 23 de diciembre, no sabemos por qué motivo, aparecen el del 30 y otros del 6 y el 20 de enero de 1850, pues hay artículos de esas fechas reproducidos en *Obras*, Santiago de Chile, 1887, vol. VI, pp. 228, 246, 253 y 260.

⁷ Carta de Sarmiento a D. Manuel Montt reproducida en Manuel S. Montt, *Sarmiento y Montt. Una amistad internacional*. Conferencia pronunciada por el Doctor... el 11 de setiembre de 1951. Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, 1954, p. 50.

dirá, *Sarmiento anecdótico*, p. 58: "...ahora que está impreso y lo he leído con calma empiezo a creer que he traspasado todos los límites de la indulgencia de los que hayan de leerlo, que serán por ahora sólo mis amigos aquí, porque toda la edición la echaré a la otra banda, donde la crítica me incensa con humos que no pueden ya subir de punto."

RAÚL MOGLIA

HUMBOLDT Y SARMIENTO

Sarmiento escribió su *Facundo* febrilmente y volcó en él, junto con sus propias reflexiones y sueños, pensamientos sacados de sus múltiples lecturas, ideas comunes en su época, y observaciones de viajeros que recorrieron las tierras de América.

Difícil y aventurado es, por cierto, determinar, entre los numerosos influjos que su mente pudo recibir, cuáles ideas le fueron sugeridas por un autor, y cuáles hallaron inspiración en otro. Lo más probable es que, en muchos casos, variadas influencias hayan determinado una sola doctrina. Tal es, posiblemente, el caso de su interpretación de los gauchos como pastores nómadas semejantes a los del Asia exótica, en los que reside la barbarie, y que cercan y angustian las ciudades donde la civilización europea intenta florecer.

A una de estas influencias solamente queremos referirnos ahora, entre las varias que, como decimos, posiblemente contribuyeron a formar su pensamiento en este punto. Raúl Orgaz en varios pasajes de su estudio "Sarmiento y el naturalismo histórico",¹ nos orienta sobre los hechos que pasamos a enunciar.

El epígrafe del capítulo inicial de *Facundo* no es de Head, como dice Sarmiento, sino de Alejandro de Humboldt; lo mismo que la cita que encabeza el capítulo segundo (atribuída esta vez correctamente a Humboldt) pertenece al libro *Cuadros de la naturaleza* del ilustre sabio y viajero alemán.

Cítanse también, en el estudio mencionado, pasajes de los *Cuadros* en los que Humboldt observa que la civilización, en tierras de Venezuela, reside en las ciudades, mientras que las llanuras (los "llanos") la limitan y detienen.

De lo expuesto resulta indudable que, como ya lo hace notar Orgaz, Sarmiento conoció esa obra, en su totalidad o en parte al menos. ¿Leyó también el sanjuanino, antes de la redacción de

¹-Raúl Orgaz, *Obras completas*, vol. II; *Sociología argentina*, Córdoba, 1950, pp. 276, 277, 307.

Facundo, el Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente? No podemos afirmarlo con seguridad, no obstante que múltiples circunstancias parecen indicarlo.

Las citas que de Humboldt hace Sarmiento son frecuentes y muestran su admiración por él. Así leemos en "Sarmiento y el naturalismo histórico": "Tal fue el prestigio de Humboldt ante el proscrito sanjuanino, que éste, apenas difundido en libro *Facundo*, le dice a Miguel Piñero en carta que le dirige desde Río de Janeiro: Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz son los dos europeos que más a lo vivo han descripto la América, y veinte años más tarde recomienda que se haga una traducción castellana de *Kosmos*, obra posterior (1845-1858)".²

También lo menciona, refiriéndose a esta última obra, en la carta de París de 1846, a don Antonio Aberastáin, diciendo: "Humboldt acaba de escribir el credo de las ciencias naturales, dejando que cada cual levante su culto sobre esa base de dogmas".

Recordemos que, en el lapso comprendido entre 1789 y 1804, Alejandro de Humboldt había recorrido metódicamente las regiones ecuatoriales de América. Vuelto a Europa, escribió sus *Cuadros de la naturaleza*, obra vertida al francés y publicada en París en 1808.³ Precisamente, en la página veintiuno del tomo primero de esta edición se halla textualmente el párrafo que Sarmiento cita en el capítulo primero del *Facundo*, y la cita del capítulo segundo, en la página octava.

Pero, antes de seguir adelante, reflexionemos sobre la teoría de la civilización y la barbarie en las pampas, tal como la enuncia el *Facundo*.

Supone Sarmiento que las condiciones de vida de los gauchos han influido en su carácter y costumbres de tal suerte que los han retrotraído a un estado semisalvaje, comparable, en cierto modo, al de los pueblos nómadas pastores de ganados (como los tártaros de las estepas de Asia, por ejemplo). ¿Cuáles son estas condiciones de vida que han producido semejante retroceso en la civilización? Son, ante todo, el aislamiento en las llanuras inmensas, la falta de relaciones y de educación, y luego la desocupación, el dominio del caballo y ciertas circunstancias de la vida pastoril (como, por ejemplo, la degollación de las reses que constituyen el único alimento).

El hecho es que, en la teoría de Sarmiento, los gauchos se han convertido en pueblos pastores semisalvajés, bárbaros, y, elimi-

² Raúl Orgaz, *op. cit.*, p. 312.

³ A. de Humboldt, *Tableaux de la nature, ou considerations sur les déserts, sur la phisonomie des végétaux et sur les cataractes de l'Orenoque*, París, 1808.

nando diferencias, los asimila a los pueblos de jinetes nómadas que viven arreando sus rebaños, en eterno movimiento en busca de pastos para sus bestias.

Repasemos las páginas de *Facundo*, y por doquier veremos expresiones como: "provincias pastoras", "campañas pastoras", "pueblos esencialmente pastores", "vida pastoril", "vida árabe, tártara", "caudillos bárbaros, tártaros", "La montonera, género singular de guerra... que sólo tiene antecedentes en los pueblos asiáticos que habitan las llanuras".⁴

Pero la teoría que tiende a explicar el drama argentino no se detiene aquí. En efecto, estos "pueblos pastores semisalvajes de las pampas" se alzan contra la cultura y la civilización europea representada por las ciudades, y tras cruenta lucha, la avasallan finalmente, amenazando con ahogarla por completo y cerrar las puertas al progreso.

Observemos algunas de las expresiones que Sarmiento usó:

"... los progresos de la civilización se acumulan en Buenos Aires... la pampa es un malísimo conductor para llevarla...". "En las ciudades había libros, ideas, espíritu municipal, juzgados, derechos, leyes, educación". "Lucha de civilización y barbarie, de la ciudad y el desierto". "La barbarie del interior ha llegado a penetrar hasta las calles de Buenos Aires", "caudillos de las campañas... han logrado al fin sofocar la civilización de las ciudades".⁵

Ahora bien, las tierras que recorrió Humboldt estaban alejadas, por cierto, de las pampas, pero en Venezuela cruzó varias veces extensos "llanos". Allí la naturaleza se explayaba en estepas y desiertos, y los habitantes, los "llaneros", jinetes y pastores de innumerables reses, fueron observados por el viajero. "Colombia tiene llanos, vida pastoril, vida bárbara, americana pura" nos dice el mismo Sarmiento en la introducción de su libro. De aquí que pudiesen interesarle las conclusiones de Humboldt sobre los llanos para aplicarlas a las pampas.

Entremos ahora en las observaciones y teorías del naturalista. En los *Cuadros* compara las estepas de Venezuela con las de Asia, con los desiertos de África y con algunas pequeñas estepas de Europa. Explica cómo pueblos pastores semibárbaros de la estepa asiática han impedido el desarrollo de la civilización y, a veces, se han arrojado sobre antiquísimas culturas y han estado a punto de destruirlas totalmente. Así los tártaros y los mongoles aíslan las antiguas civilizaciones del Tibet y del Indostán. Así un pueblo de pastores morenos, los hiongnus (que aparecen luego como horda guerrera bajo el nombre de hunos) marchan hacia el oeste, hasta

⁴ *Facundo*, capítulos I, II, III y IV.

⁵ *Facundo*, capítulos II, IV y V.

las orillas del Po, devastando las regiones más civilizadas. "De los desiertos mongólicos, pues, escapó furioso un soplo de muerte que agostó, sobre el suelo cisalpino, la flor delicada de las artes cultivadas durante muchos siglos con tantos cuidados".⁶

Tales son los resultados de la vida pastoril, semibárbara, nómada; pero, páginas más adelante, nos encontramos con esta rotunda afirmación del viajero sobre el territorio que está observando en el Nuevo Continente (párrafo citado por Orgaz): "Las llanuras de América son también el linde donde se detiene el dominio de la semicivilización europea. Al norte, entre la cadena de montañas de Venezuela y el Mar de las Antillas, se encuentran, estrechándose unas contra otras, ciudades industriales, pueblos encantadores, campos cuidadosamente cultivados. El gusto por las artes y por las ciencias se ha desarrollado allí desde hace mucho tiempo", "...al sur, la estepa está rodeada por una soledad salvaje y temerosa".⁷

Como vemos, en las ciudades hay, por lo menos, semicivilización; en los llanos, en cambio, salvaje soledad. Los llanos y su vida pastoril tienen, según el viajero, una acción barbarizante que se ejerce, por cierto, sobre aquellos que, por cualquier circunstancia, pasan a vivir allí. "La parte de la población de la costa que refluye anualmente hacia los llanos para fijarse en los hatos de ganado para cuidar allí sus rebaños, da un paso de retroceso en la civilización".⁸

Y llega más lejos aún, al advertir el peligro que significa este modo de vida y la atención que los poderes públicos debieran prestar al asunto, cuando afirma: "Un gobierno ilustrado debe ver con pena que los hábitos de la vida pastoral, que mantienen la ociosidad y el vagabundaje, reinan sobre más de dos terceras partes de su territorio".⁹

Ahora bien, como es sabido, y el sabio lo recuerda en su *Viaje*, también los llanos estuvieron deshabitados antes de la llegada de los españoles. ¿Qué habría sucedido en América de haber existido, antes de la conquista, la vida pastoril? Para contestar a esta interrogación, se plantea Humboldt una serie de supuestos concordantes con las convicciones que sustenta acerca de los resultados de este tipo de existencia.

⁶ *Tableaux*, vol. I, pp. 14-18.

⁷ *Tableaux*, vol. I, pp. 59, 60.

⁸ Alejandro de Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente, hecho en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 y 1804, por A. de Humboldt y A. Bonpland*, 5 vols., Caracas, 1941, vol. V, p. 51.

⁹ *Viaje*, vol. V, p. 51.

“Si... hubiese podido existir la vida pastoril en el Nuevo Mundo, si antes de la llegada de los españoles hubieran estado los llanos y las pampas colmados de esos numerosos rebaños de vacas y yeguas que hoy pacen allí, Colón hubiese encontrado la especie humana en un estado muy diferente. Pueblos pastores que se alimentan de leche y queso, verdaderos nómades, hubieran recorrido esas vastas llanuras... Hubiéraseles visto, en la época de las grandes sequías, y aún en la de las inundaciones, combatir por la posesión de los apacentaderos, y unidos por un común vínculo de costumbres, de lenguaje y de culto, elevarse a ese estado de semicivilización que en los pueblos de raza mongólica y tártara nos sorprende. La América entonces, como el centro de Asia, habría tenido conquistadores que ascendiendo de las llanuras sobre la altiplanicie de las cordilleras y abandonando la vida errante, habrían avasallado los pueblos civilizados del Perú y de la Nueva Granada, derrocando el trono de los Incas y del Zaque... El género humano no ha experimentado en el Nuevo Mundo esos grandes cambios morales y políticos porque las estepas, bien que más fértiles que las de Asia, han permanecido allí sin rebaños, pues ninguno de los animales que dan leche en abundancia es propio de las llanuras de la América Meridional”.¹⁰

No hubo, pues, pueblos pastores antes de la llegada de los españoles, pero las llanuras estaban allí, se cubrieron después de la conquista de ganados innumerables, y entonces fue cuando se produjeron las circunstancias necesarias para la aparición de esos jinetes semibárbaros, comparables a los antiguos hunos ante cuyos caballos retrocedía la civilización del mundo.

Y ahora, para considerar justamente los términos civilización y barbarie, que desde el título mismo de la obra de Sarmiento constituyen un símbolo de su prédica y de su teoría, oigamos lo que Humboldt nos dice, hablando de los progresos de la civilización en América:

“Comarcas desiertas o habitadas por pueblos salvajes cercan hoy los países conquistados por la civilización europea, y aquéllas separan tales conquistas como por brazos de mar, difíciles de franquear... Más fácil es conocer la configuración de las costas bañadas por el océano que las sinuosidades de este litoral interior, en que la barbarie y la civilización, las selvas impenetrables y los terrenos cultivados, se tocan y delimitan”.¹¹

¹⁰ *Viaje*, vol. III, pp. 223, 224.

¹¹ *Viaje*, vol. II, pp. 293, 294.

La visión del futuro grandioso de América, tan reiterada en Sarmiento, se presenta, por cierto, a la imaginación del viajero científico, en palabras que nos recuerdan las de *Facundo*: “La imperfección de las instituciones políticas ha podido durante siglos convertir en desiertos lugares en los cuales debiera estar concentrado el comercio del mundo; pero un tiempo llegará en que esas trabas dejarán de tener lugar. . . y la civilización va a ser llevada irremisiblemente a las regiones en las cuales la naturaleza misma anuncia los grandes destinos por la configuración física del suelo, por la ramificación prodigiosa de los ríos. . .”.¹²

Sarmiento, como es sabido, cuando escribió el *Facundo* aún no conocía la pampa; la pintó, no obstante, de mano maestra. ¿De qué elementos, pues, se valió? Utilizó libros de viajeros que la habían recorrido, referencias de quienes la cruzaron. Al parecer, algunas descripciones del sabio alemán fueron empleadas también por nuestro escritor.

La llanura es, sobre todo, “el gran mar de yerbas”. Así ve Humboldt los llanos de Calabozo, desde unas rocas graníticas: “Después de la puesta del sol, la estepa tomó matices de un gris verdoso. El radio visual no estaba interceptado por la curva de la tierra, por lo que las estrellas parecían levantarse del seno del océano, y el marino más experto se habría creído situado en una costa pedregosa, sobre un cabo avanzado”.¹³

La impresión se repite a menudo: “Ese imponente espectáculo de la bóveda estrellada, presentado en una inmensa extensión, la brisa fresca que corre sobre la llanura durante la noche, el movimiento ondulado de la yerba en los puntos donde gana alguna altura, todo nos recuerda la superficie del océano”.¹⁴

Y parecen en verdad tener algunos puntos de contacto con lo que Sarmiento pintó, las palabras que copiamos a continuación: “El cuadro uniforme que ofrecen los llanos, la rareza extrema de las habitaciones, las fatigas que el viaje trae bajo un cielo abrasador, y dentro de una atmósfera oscurecida por el polvo, la contemplación de un horizonte que de continuo parece huir ante nosotros. . . hacen aparecer las estepas mucho más grandes de lo que realmente son. Los colonos que habitan las faldas meridionales de la cadena costanera, ven extenderse las estepas hacia el sur, hasta perderse de vista, como un océano de verduras”.¹⁵

¹² *Viaje*, vol. IV, p. 348.

¹³ *Viaje*, vol. IV, p. 461.

¹⁴ *Viaje*, vol. III, p. 228.

¹⁵ *Viaje*, vol. III, p. 213.

Si recordamos “aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido” de la pampa en *Facundo*, podemos pensar que a su visión contribuyeron las descripciones de los llanos hechas por Humboldt.¹⁶

“... esta vasta y profunda soledad se exhibía a nuestros ojos como un mar... según la masa desigual de vapores esparcidos en la atmósfera y según el decrecimiento variable de la temperatura de las capas de aire superpuestas, estaba el horizonte, en algunas partes, clara y netamente distinto, y en otras ondulante, sinuoso y así como estriado. La tierra ahí se confundía con el cielo”.¹⁷

Pasemos ahora a la poesía de la pampa. Según Sarmiento “nace de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible”, y afirma: “existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra”.¹⁸

El viajero alemán había reflexionado sobre el tema en los *Cuadros*, y volvió a hacerlo en el *Viaje*: “Los poetas de Oriente la han sacado [la poesía] de la naturaleza del país que habitan, se han inspirado en el aspecto de esas vastas soledades que se interponen como brazos de mar o golfos entre tierras que la naturaleza ha embellecido con la más rica fecundidad”.¹⁹

Volviendo a nuestro tema principal, creemos que se puede afirmar que las obras de Humboldt influyeron sin duda en la idea madre de *Facundo*: la lucha de los pastores bárbaros de la Pampa contra la civilización europea de las ciudades.

SALVADOR RAÚL VICINI

¹⁶ Desde luego que nuestro escritor bebió de muchas fuentes. Raimundo Lida, en su ensayo *Sarmiento y Herder* (Sobretiro de la memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Hispanoamericana, Los Angeles, California, 1940), nos dice que la pampa, en *Facundo* fue “descrita en páginas de tensa poesía herderiana”. No debemos olvidar tampoco que el sanjuanino había leído libros de viajeros que, como Francisco Head, cruzaron la pampa y la describieron. Asimismo no dejamos, por cierto, de considerar la influencia que ejercieron en él los escritores románticos.

¹⁷ *Viaje*, vol. III, p. 207.

¹⁸ *Facundo*, cap. II.

¹⁹ *Viaje*, vol. I, pp. 59-63.

RESEÑAS

CARLOS BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1959. 298 p.

Con la aparición de este libro, Carlos Blanco Aguinaga aclara nuestra visión de la obra y de la personalidad de Unamuno. El autor logra hacernos ver un aspecto de la personalidad de Unamuno, que explica distintas actitudes, temas y modos de expresión. El libro está dedicado a analizar y estudiar esta otra faz que Blanco Aguinaga llama (con palabras del mismo Unamuno): *el Unamuno contemplativo*. El comprensible interés por lo que el Unamuno agonista representa, no sólo coartaba, sino que dejaba a un lado al contemplativo, al que no lucha, al que descansa de esa agonía que es, precisamente para Unamuno, cualidad y significado del existir. Si el aspecto activo se nos revelaba como tema y actitud fundamental y de manera tan absorbente que a él se atribuía la explicación total de Unamuno, la importancia del contemplativo no parece menor. Movido por ciertos rasgos, temas y perfiles de la obra de Unamuno, Blanco Aguinaga señala otra modalidad opuesta a la ya conocida: la contemplación, el detenerse ante el paisaje, el evocar su niñez, su hogar, su madre, o el añorar la paz que nace por el cansancio del permanente luchar, el diluir su conciencia en el mar o en el lago, renunciando a todo lo que sea lucha. No se alude habitualmente a este Unamuno y, más aún, no se concibe su existencia si sólo se tiene presente la imagen del agonista. Pero ciertas obras como *Por tierras de España y Portugal*, *Recuerdos de niñez y mocedad*, ciertas poesías del *Cancionero*, ciertos temas e imágenes presentes en toda su obra, nos revelan al contemplativo.

El libro se divide en dos partes, en la primera se estudian los dos Unamunos, explicando el contenido del "contemplativo" y siguiendo cronológicamente a través de su obra las dos facetas; en la segunda se analizan con gran número de ejemplos los temas y

símbolos principales de esta modalidad. En esta segunda parte se halla el centro de importancia del libro.

El método empleado por Blanco Aguinaga supedita —como lo expresa ya en el prólogo— el comentario estilístico al desarrollo de los temas e ideas fundamentales del Unamuno contemplativo, teniendo siempre presente al agonista; además los temas se suceden en su evolución cronológica, y en esta primera parte, gracias a ello, vemos claramente cómo en las primeras obras ya aparecen las raíces de temas y actitudes que se repetirán a lo largo de toda su vida; parece, por lo tanto, justificada la insistencia con que Blanco Aguinaga remite a las obras iniciales.

La segunda parte está dedicada al estudio de los símbolos y de la temática a través de los que se manifiesta esta faz contemplativa. El autor ha recurrido con gran habilidad a elementos psicoanalíticos en la estructuración de su interpretación. Son de particular valor los análisis de algunos símbolos, especialmente el de la madre y su imagen en la memoria subconsciente del hombre-hijo, del que surgen motivos como el de las canciones de cuna. El análisis de este símbolo se relaciona con un tema de valioso interés para el estudio de las novelas de Unamuno: el de la presencia de la madre en la memoria subconsciente de algunos personajes novelescos. Quizás sea lo que Blanco Aguinaga analiza como “la continuidad de la asociación simbólica madre-sueño de dormir” uno de los tantos hallazgos del libro, por tratarse de un motivo insistente que, envuelto en distintas apariencias, se presenta en distintas obras. El símbolo de la madre tiene además una importancia generatriz: de él se desprenden oposiciones como conciencia-inconsciencia, sueño de dormir-ensueños de la voluntad, música-letra.

Si bien el símbolo de la madre aparece lleno de contenidos y consecuencias, y significa el descanso de la lucha del vivir, la naturaleza “inmóvil” y silenciosa representa una idea constante en Unamuno: la de eternidad. Blanco Aguinaga encuentra la relación que existe entre la idea de naturaleza “inmóvil” y silenciosa y el concepto de *intrahistoria*; Unamuno, en la vida intrahistórica al igual que en la naturaleza, ve la eternidad presente y silenciosa.

La función simbólica del agua está directamente relacionada con lo que para el Unamuno contemplativo significa la naturaleza, y así el mar, el lago (cuya especial importancia en su poesía y en su novela *San Manuel Bueno, mártir* está claramente destacada), la lluvia, la nieve son motivos de contemplación y descanso que se vierten en un estilo que ahora podemos descifrar en toda su profundidad. Blanco Aguinaga ha analizado los distintos temas que representan al Unamuno contemplativo, temas que —como también el estilo que los configura— estaban hasta ahora sueltos y

cuyo aislamiento facilitaba la opinión corriente que veía en Unamuno una serie de inconsecuencias inexplicables. Los dos Unamunos tienen ahora su campo propio.

Conocida la modalidad contemplativa de Unamuno, permítasenos ahora extraer algunas consecuencias de gran utilidad para entender su teoría de la novela. La importancia de la concepción del paisaje en Unamuno está estrechamente relacionada con ella. Es bien conocida la imagen que tenía Unamuno de la palabra novela de un contenido tan amplio. En el "Prólogo" a *Tres novelas ejemplares y un Prólogo* dice que ese prólogo es también una novela y agrega: "Es la novela de mis novelas". En *Cómo se hace una novela* exclama: "¡Mi leyenda, mi novela! Es decir, la novela, la leyenda que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así hemos hecho juntamente vosotros y yo. . ." En síntesis, novela para Unamuno es lucha, agonía. Guiados por la explicación de Blanco Aguinaga comprendemos el porqué de su llamada "novela desnuda", es decir, novela sin paisaje. Habitualmente se explicaba esta "desnudez" asociándola con la idea que Unamuno tenía de la realidad con referencia al arte. Para Unamuno la realidad, como dice en el citado prólogo, "no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario. . ." Podemos completar ahora esta explicación con el aporte de Blanco Aguinaga: si paisaje significa descanso de la agonía, perderse en lo eterno e "inmóvil", novela es, en cambio, lucha y polémica constante. La "desnudez" de las novelas de Unamuno se explica por la inconciliable oposición novela-paisaje. Esta oposición se resuelve en *San Manuel Bueno, mártir* por un elemento del paisaje: el lago. La función simbólica del lago es la de diluir la conciencia en lo eterno. El lago en la novela hace perderse en la eternidad a sus personajes, sobre todo a su protagonista Don Manuel, pero también fuera de la novela representó algo parecido para Unamuno. Unamuno visitó el lago de San Martín de Castañeda en Sanaabria que sirve de escenario a la novela y con motivo de su visita al lugar escribió dos poesías, en una de las cuales se refiere a la pobre aldea que está a la orilla del lago, de esta manera: "se muere Riba de Lago / orilla de nuestras luchas". Es decir, que Unamuno con los habitantes (o agonistas) de Riba de Lago, veía en el lago el símbolo de disolución de la agonía.

En *San Manuel Bueno, mártir* están representados los dos Unamunos: el agonista (los personajes) y el contemplativo (el paisaje); quizás sea por esto su novela más completa y plena, pues según Blanco Aguinaga en ella "se funden más allá de toda explicación racional posible las dos maneras alternantes y contrarias de su personalidad". Blanco Aguinaga no ha establecido estas relaciones de paisaje y novela con la modalidad contemplativa de Una-

muno, pero el libro abre un sinnúmero de posibilidades y perspectivas. Gracias al *Unamuno contemplativo* llegamos a alcanzar al Unamuno total.

ROBERTO YAHNI

Instituto de Literatura Española

MANUEL ALVAR, *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*, Madrid, C.S.I.C., 1960, 2 vols.; xxvi, 918 p. (Anejo LXXIII de la *RFE*).

Autor de muchos y valiosos trabajos sobre gran número de hablantes y dialectos hispánicos (aragonés, andaluz, riojano, murciano, castellano, canario y judeo-español), director del Atlas Lingüístico de Andalucía, Manuel Alvar es sin duda alguna uno de los mejores conocedores de la hispanidad dialectal. Durante los últimos años, su producción ha sido realmente sorprendente, tanto en el terreno de las investigaciones geográfico-lingüísticas como en lo referente a tratados y monografías. No resulta pues nada extraño que, como otros dialectólogos y filólogos hispanistas, haya sentido la ausencia de una buena colección de textos dialectales hispánicos que abarcara toda la hispanidad en el sentido geográfico y, al mismo tiempo, cubriera todas las épocas de la evolución de los actuales dialectos del español. Tales textos se encontraban hasta hoy, dispersos, en numerosas monografías dialectológicas, sobre todo en las editadas por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y, reunidos, en forma de antologías, al final de algunos textos descriptivos, tales como G. Díaz Plaja, *Historia del español a través de la imagen y el ejemplo*, Buenos Aires, 1955, o M. L. Wagner, *Lingua e dialetti dell'America Spagnola*, Firenze, 1949, y otros, todos ellos de poca extensión, que constituyen, más que antologías, muestrarios. Es, pues, un verdadero acontecimiento para el dialectólogo y para el profesor de Gramática Histórica la publicación de estos dos voluminosos tomos de textos, seleccionados, transcritos y comentados por un estudioso del relieve científico de Manuel Alvar.

Una de las principales virtudes de la presentación elegida por el autor consiste en la sucesión de textos de diferentes épocas, pertenecientes al mismo dialecto, la cual permite observar la evolución de los principales rasgos dialectales, desde los siglos preclásicos, a veces desde el latín hispánico, hasta la época contemporánea. El material está organizado por dialectos, cada uno de los cuales está precedido por un mapa, una descripción histórica, un breve resumen —tal vez demasiado breve, aunque el libro no intenta ser un tratado de dialectología— de la fonética, morfología y sintaxis,

una somera bibliografía. Vienen luego los textos ordenados cronológicamente.

Los dialectos que figuran en esta antología son el mozárabe, el leonés, el riojano, el aragonés, el murciano, el andaluz, el canario, el español de América, el papiamento, el español de Filipinas y el judeo-español. Notamos con sorpresa la ausencia del *castellano*, que no es solamente un sinónimo de la lengua literaria española, sino también un conjunto de hablares en el nivel dialectal, distintos del español literario, distintos de todos los demás dialectos hispánicos y distintos también entre sí. Estos hablares han sido estudiados, incluso por el mismo Alvar, y se conocen, por supuesto, muchos textos antiguos que merecerían ser incluidos en esta interesante antología para completarla.

Un vocabulario de 97 páginas, al final del segundo tomo, sirve para facilitar la lectura al estudioso y al estudiante que, como es natural, no podrían estar familiarizados con el léxico de todas las zonas dialectales hispánicas.

Son tan indudables los méritos de esta publicación, tan evidente su importancia, que nada podrán restarle algunas modestas observaciones que creemos del caso hacer en estas páginas y que ofrecemos como sugerencias para las sucesivas ediciones de esta obra.

En primer lugar, creemos que haría falta una mejor uniformación de la transcripción fonética. El autor conserva, en la mayoría de los casos, la grafía de los textos documentales y literarios, así como la de los textos contemporáneos recogidos por otros dialectólogos, aun cuando en estos últimos introduce algunas veces ciertas modificaciones para adaptarlos al alfabeto fonético que figura en las primeras páginas del primer volumen. Los textos recogidos por el mismo Alvar están transcritos íntegramente en este alfabeto fonético.

El principio nos parece excelente. No podríamos elegir, si nos tocara hacer este trabajo, un método más sano. Es evidente que, por un lado, los textos documentales y literarios no deben ser alterados y, por el otro, los textos contemporáneos no pueden ser transcritos sino en alfabeto fonético. Agregar una segunda versión a los textos documentales y literarios, en alfabeto fonético, habría sido una labor sumamente difícil, habría ocupado demasiado lugar y, al mismo tiempo, entrañaría el peligro de no interpretar siempre correctamente la pronunciación. Pero creemos que habría sido preferible que el autor se ciñera íntegramente a alguno de los alfabetos fonéticos usuales, entre los cuales habríamos elegido el de *RFE* por ser el más conocido y más comúnmente usado por los hispanistas y por los estudiantes de las universidades de los países hispánicos. No podemos creer que la impresión de los signos de este alfabeto pudiera ofrecer dificultades para una publicación del

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Por otra parte, creemos que sería útil establecer, al comienzo o al pie de cada texto, las características de su grafía. Esto facilitaría evidentemente la lectura correcta.

Tal vez sea una exigencia demasiado grande, pero habría que completar los mapas de cada dialecto, trazando en ellos las principales isoglosas que lo individualizan y definen como tal. Creemos que en todos los casos se dispone de los datos necesarios, en la bibliografía ya publicada.

Poco tenemos que decir con respecto al material correspondiente a los dialectos peninsulares. Los textos están muy bien elegidos, por lo representativos y por lo claros. La breve descripción de cada dialecto, que antecede a los trozos correspondientes, podría ser más completa o más coherente, pero debemos pensar que el libro no intenta ser un tratado de dialectología española y que, al no incluirse una descripción completa del dialecto, toda selección de datos fragmentarios está siempre sujeta a críticas. La que hace Alvar, puede considerarse tan buena como cualquier otra que pudiera haberse hecho en estas circunstancias. Lo mismo cabe decir de la bibliografía.

Entendemos, sin embargo, que el mozárabe, cuya importancia en la evolución de los estudios de dialectología hispánica surge cada vez más nítidamente, habría merecido la inclusión de un número mayor de textos. Los dialectólogos españoles utilizan cada vez más los preciosos datos que surgen de los hablantes mozárabes (cf., p. ej., A. Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, 1960) y, si bien los textos conexos son sumamente escasos y exigüos, creemos que se justificaría aquí la inclusión de más cancioncillas y hasta la de algún glosario hispano-árabe. Para el área leonesa, consideramos injustificable la omisión, en la bibliografía, de J. G. Herculano de Carvalho, *Fonología mirandesa*, Coimbra, 1958, de donde pudo haberse sacado también alguna transcripción fonética mejor —por más moderna— que las transcripciones y descripciones de J. Leite de Vasconcelos.

En lo referente a los dialectos americanos, nuestras discrepancias son mucho más profundas. Se refieren a la selección de textos y a la introducción descriptiva del "español de América". Desde que Amado Alonso refutó tan brillantemente la teoría *araucanista* de R. Lenz (véase: *BDH*, VI) ha sido costumbre de quienes se ocupan del español de América, negar categóricamente la acción del substrato sobre los dialectos hispano-americanos. Esto significa, a nuestro entender, ser mucho más realistas que el rey. Lo que Alonso rebatía no era la acción del substrato en sí, sino su aplicación indiscriminada, falta de método, como ocurría en el caso del araucanismo de Lenz. Pero el mismo Alonso —no podía ser de

otra manera— reconoce la acción del substrato en algunos casos evidentes (p. ej., en *Estudios Lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, 1951, p. 325). Para quien conoce las diversas modalidades del español en América, resulta evidente que en toda el área quechua, desde el Ecuador hasta el noroeste argentino, la confusión de $e=i$, $o=u$ que, en algunas zonas, p. ej. en Tucumán, modifica profundísimamente la morfología verbal mediante la eliminación total de los pretéritos indefinidos (porque *dije=deje*, *quiso=queso*, *pude=pode*, etc.), se debe al substrato precolombino, lo mismo que las características de la pronunciación paraguaya, y otros fenómenos fónicos. Por esta razón, sorprende la frecuencia con que se repite el tópico de la inexistencia de este substrato, que no se reduce al léxico, como afirma Alvar, sino que abarca también la fonética y fonología, la morfología (p. ej., el ejemplo tucumano que acabamos de citar) y hasta la sintaxis: véanse, por ejemplo, las construcciones de Santiago del Estero, del tipo *mula corral* (“corral de la mula”), *puente bajada* (“bajada del puente”), etc., que menciona O. Di Lullo, *Contribución al estudio de las voces santiagueñas*, Santiago del Estero, 1946, y que hemos tenido ocasión de oír personalmente. El hecho de que algunos autores hayan atribuido a substrato lo que no era substrato, no significa que ahora el substrato en general “se encuentre en descrédito” como dice Alvar. Creemos que la posición justa al respecto es la adoptada por B. Malmberg en su *L'espagnol dans le Nouveau Monde*, Lund, 1948, que es aproximadamente la misma que desarrollamos en nuestros *Aspectos metodológicos de la dialectología hispanoamericana*, Montevideo, 1958: no debe negarse ni afirmarse el substrato con carácter general, sino buscarlo donde está. Si —como lo afirma muy acertadamente Alvar— “están sometidas a revisión, gracias a la publicación de nuevos inventarios, tanto la tesis del supuesto andalucismo de América como la que niega tal influencia” (cabe agregar que estos nuevos inventarios son primordialmente los publicados por P. Boyd-Bowman, “Regional Origins of the Earliest Spanish Colonists of America”, *PMLA*, LXXI, 5 (1956), que no figura citado en el libro de Alvar en la bibliografía), sería deseable someter a revisión general también la cuestión del substrato precolombino, injustamente ignorado con carácter general, a pesar de que varios y muy serios estudiosos han señalado su presencia en hablarses americanos concretos.

Otra de las afirmaciones de Alvar (también repetida por muchos autores con carácter de generalización) con la que discrepamos radicalmente, es la de que “el español de América ofrece hoy una clara unidad”. Suele hablarse mucho de la “homogeneidad” del español americano, y no podemos culpar al autor de este libro porque repita algo que ya se ha convertido en una especie de lugar

común. Basta comparar dos textos de la antología de Alvar, para darse cuenta de lo engañoso de esta afirmación. He aquí un trozo cubano:

No llora, Mobila,
que tu mama ta la campo,
y orita ta bení pa cá.
Si nene drumi,
cuando mama sale,
e' trae regalito.

y un trozo colombiano:

Cadena di amor m'echates,
con un candaítu al pie;
jué ñudo tan apretao
que yo nunca soltaré.

No hemos hecho la experiencia, pero tenemos la impresión de que un chileno y un mejicano de los niveles vulgares simplemente no se entenderían. Lo mismo podríamos decir de un paraguayo y un tucumano de los niveles vulgares rurales. Nos autoriza a decirlo el hecho de que —y esta experiencia sí la hemos hecho— los tucumanos de la ciudad de San Miguel tienen muchísimas dificultades para comprender el habla de los rústicos de Las Tacanas, una localidad de substrato quechua situada a pocos kilómetros de la ciudad.

Finalmente, creemos que ya sería tiempo de abandonar la división de América en cinco zonas dialectales, que sigue Alvar, como tantos otros (S. Pop, *La dialectologie*, Louvain, 1950; M. L. Wagner, *Lingua e dialetti dell'America Spagnola*, Firenze, 1949; A. Zamora Vicente, *op. cit.*, etc.) y que no es más que una clasificación *provisoria* hecha por P. Henríquez Ureña (*RFE*, VIII (1921), 357-390), pero que, en realidad, se debe a Juan Ignacio de Armas, *Orijenes del lenguaje criollo*, La Habana, 1882. Como suele suceder, no hay nada tan duradero como lo provisorio. En más de 40 años, casi todo el mundo repite esta clasificación provisorio (basada en el *substrato precolombino* que el mismo "todo el mundo" suele desechar), a pesar de que contra ella se han levantado voces tan autorizadas como A. Malaret, en *BAAL*, V (1937), 213-225; T. Navarro Tomás, en *Bulletin of the American Council of Learned Societies*, 34 (1942); Ch. E. Kany, en *American Spanish Syntax*, Chicago, 1945; M. Criado de Val, *Fisonomía del idioma español*, Madrid, 1957. Navarro Tomás, Criado de Val y B. Malmberg, *op. cit.*, proponen clasificaciones diferentes.

Nosotros creemos que el material lingüístico coleccionado desde 1921 justificaría más bien que se deseché totalmente la división de Henríquez Ureña, que no se basa en hechos lingüísticos directamente comprobados, sino en supuestas influencias de supuestas familias étnicas indígenas (lo cual es, en el fondo, una realidad extralingüística), y que no describe una realidad lingüística actual sino lo que debería ser el español americano si se hubiera mezclado con las familias indígenas mencionadas. Considérese, por ejemplo, lo que significa incluir en una misma zona el español, totalmente anglicizado, de Nueva México y Texas, con el hablado en la América Central, cuya fonética y morfología verbal son más bien similares a las del rioplatense. O incluir en la misma zona el lenguaje cubano y el venezolano. O formar una zona dialectal con la Argentina, Paraguay y Uruguay, donde existen, por lo menos, los siguientes dialectos totalmente diferentes: el gauchesco, el cuyano, el tucumano, el santiagueño, el guaraní, el ultraserrano y el fronterizo. Entre estos dialectos, algunos son yeístas y otros no lo son; algunos son zeístas y otros no lo son; unos tutean, otros vosean; unos tienen la *Y* asibilada, otros no; unos usan solamente el pretérito simple, otros solamente el pretérito compuesto, otros usan ambos. Algunos tienen abundantísimo léxico quechua (santiagueño), guaraní (paraguayo, misionero y correntino) o portugués (fronterizo), o sólo pequeña influencia foránea (cuyano, tucumano) o virtualmente ninguna (ultraserrano). Hablar entonces de una sola zona es, simplemente, desconocer los hechos.

Si nuestros conocimientos actuales no permiten establecer áreas dialectales bien diferenciadas en América, creemos que es mejor confesarlo, ponernos a trabajar en la obtención de los datos necesarios —lo cual se está haciendo desde hace muchos años— y no usar mientras tanto ninguna clasificación, que repetir indefinidamente una clasificación provisoria que está amenazando con volverse definitiva a pesar de que sabemos que no es adecuada.

JOSÉ PEDRO RONA

JAMES O. CROSBY, *The Sources of the Text of Quevedo's "Política de Dios"*, New York. The Modern Language Association of America, 1959; ix, 125 p.

No contamos todavía con una edición crítica de la *Política de Dios*, y no es fácil prepararla, dada la enmarañada serie de versiones (impresas o manuscritas) de que se dispone. Con este libro, el profesor James Crosby allana el camino, ordenando los textos existentes (agrega algunos nuevos a los ya conocidos) y estableciendo su filiación. Es la primera parte de la *Política* la

que ocasiona más dificultades. Crosby examina ante todo el manuscrito llamado Frías, de 1626, lo compara minuciosamente con la primera edición (Zaragoza, 1626) y llega a la conclusión de que ambos textos están estrechamente relacionados (aunque ninguno de ellos se base en el otro) y muy probablemente derivan de una misma fuente; es anterior y más puro el texto del manuscrito.

Estudia luego las ediciones de 1626. Determina, en primer lugar, que los once ejemplares hoy conocidos fechados en ese año en Zaragoza corresponden a tres ediciones distintas; la que llama X es fuente de Y, y ésta de Z. Sobre Y se hicieron en 1626 las ediciones de Pamplona y Barcelona (Cormellas); sobre ésta, la de Esteban Liberòs, de Barcelona, y sobre ésta la de Milán. Poco después, Quevedo repudió la primera versión de la *Política*, rehizo todo el texto y publicó en Madrid una edición autorizada, de la que se conocen actualmente cuatro ejemplares (el de la Biblioteca Nacional de Lisboa, también fechado en Madrid en 1626, pertenece, según demuestra Crosby, a otra edición derivada de aquélla). Crosby llega a establecer casi con seguridad que Quevedo preparó su revisión sobre Y.

Estudia después un breve resumen manuscrito de la *Política* (editado críticamente en un apéndice), que probablemente deriva de la primera versión, y un manuscrito de la biblioteca de Rouen, copia de la edición de Liberòs. Concluye su examen de las fuentes del texto de la primera parte con una revisión de las ediciones aparecidas entre 1627 y 1655, fecha de la primera edición que incluye la segunda parte, y que se convirtió en fuente para las ediciones siguientes hasta mediados del siglo XIX. Da noticia de una edición hasta ahora desconocida: Salamanca, 1629, evidentemente versión simplificada o popular, sin los textos latinos, sin gran parte de las palabras difíciles y con una nueva redacción de muchos pasajes.

Finalmente, Crosby analiza los problemas que presenta la segunda parte, cuyas únicas fuentes son un manuscrito de ocho capítulos, y la edición de 1655, con quince capítulos más. Las diferencias entre los textos comunes obligan a suponer una serie de manuscritos perdidos. Crosby cree que la versión impresa no desciende de la manuscrita: provendría de un texto, hoy desconocido, derivado de una de las fuentes de ésta.

El profesor Crosby ha realizado un trabajo honesto, minucioso y exhaustivo, para el que no tenía casi precedentes en el campo de los estudios sobre el siglo XVII. Esperamos ahora la edición crítica, de la que este libro es prólogo ejemplar.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

Instituto de Literatura Española

HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der Modernen Lyrik, von Baudelaire bis zur Gegenwart*, 2ª edición, Rowohlts-Hamburg, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1958.

Hace cinco años apareció en Alemania el libro *Die Struktur der Modernen Lyrik*, de Hugo Friedrich, el conocido romanista de la Universidad de Friburgo. Modestamente editado en la *Rowohlts Enzyklopädie*, fue traducido al italiano primero y luego al español por Juan Petit, Barcelona, 1959. La edición primitiva aparece con revisiones en esta segunda edición alemana.

La intención medular del libro es establecer los meridianos y paralelos de la lírica moderna: un orbe completo susceptible de estructuración. El concepto de *lírica moderna*, dice el autor, debe emerger de la lectura del libro y no debe esperarse por anticipado ninguna definición.

Friedrich llama "moderna" a la lírica que abarca desde Baudelaire hasta el presente, y "contemporánea" o "presente" a la del siglo XX.

Según el autor esa exploración no se había hecho todavía con suficiente rigor. Y quizá tenga razón: la lírica moderna, con haber sido tema de abundantes libros y ensayos, nunca había sido puesta bajo una lupa que mostrase entera su conformación esencial, contrariamente a lo que ha ocurrido, por ejemplo, con la novela o con la filosofía. Sólo se publicaron páginas, a veces magníficas, acerca de ciertos autores o ciertas corrientes internas de la lírica.

Para leer este libro con provecho es menester recordar que no es de historia literaria, sino de *estructuración* de un período de historia de la literatura. Lo cual, en verdad, es también historia, pero no al modo de los manuales. Estructurar significa aquí: primero, denunciar los *síntomas* de la modernidad; segundo, describir su trayectoria a través de los autores representativos prescindiendo de los otros. Gentes como André Breton se asustarían de ver lo poco que en este libro se menciona a Lautréamont. Pero el poeta de los *Chants de Maldoror*, pese a su grandeza personal, no es para la lírica moderna más que una variante del caso Rimbaud. No se trata de gustos, sino de estructuras: la poesía moderna ha dependido principalmente de Rimbaud, no de Lautréamont. El surrealismo exaltó a este último, es cierto; pero esta escuela fue sólo *una* consecuencia de la modernidad, y, *lo quisiera o no*, muy especialmente de Rimbaud. Por razones similares advierte Friedrich que nadie debe sorprenderse de la omisión de poetas tan destacados como Stephan George, Hugo von Hofmannsthal o Carossa, "clásicos tardíos y herederos de un estilo lírico multiseccular".

Se trata, en primer término, de establecer la genealogía de la lírica moderna. La lírica así denominada es un hecho eminentemente francés, y es por tanto lógico ir a encontrar sus preanuncios en franceses como Rousseau y Diderot, o bien en alemanes tan próximos a Francia como Novalis y Schlegel. De Rousseau proviene la idea del Yo absoluto, que desprende al individuo de la sociedad y le hace mantener con ella una relación antagónica; y asimismo la idea de la fantasía absoluta: lo real se torna hermoso en el país de la ilusión. Diderot es precursor de la independencia del genio artístico y de la proclamación de sus derechos omnímodos; la separación de la Estética y la Ética; la aproximación de la poesía a las artes plásticas; la idea de oscuridad y misterio como notas de la verdadera poesía; la preeminencia de las fuerzas sonoras sobre las ideas; la idea de lo "puro" y lo "abstracto" y, en fin, la opinión de que el poema es sólo comprendido por el poeta, mientras que al lector sólo le llega una "sugestión mágica". En el alemán Novalis, la "fría flexión" y el "álgebra" —como en Edgard Poe— y también la prevalencia de lenguaje sobre contenido. Y en Schlegel, sus teorías sobre lo excéntrico y lo monstruoso, elementos estéticos que se introdujeron en las poéticas modernas (piénsese en Baudelaire). Busca luego Friedrich en el romanticismo francés otros síntomas de modernidad, especialmente en la teoría de lo grotesco y de lo fragmentario, desarrollada por Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell*.

Después de ese primer capítulo, dedicado al rápido examen de los precursores, siguen otros más extensos aplicados al análisis de los fundadores de la lírica moderna: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Estos tres capítulos son los más importantes del libro: el autor descubre y ordena todos los caracteres modernos de aquellos poetas y delimita con trazo firme las unidades de estilo y pensamiento que les son comunes. Tienen el valor de ensayos aislados, pero se destacan dentro del libro porque están escritos el uno *en vista* de los otros.

"Mit Baudelaire —escribe Friedrich— wurde di französische Lyrik zu einer europäische Angelegenheit". Es el "poeta de la modernidad" y es, además, el primero en usar ese término para designar al tipo de artista que, en vez de huir de la ciudad se interna en ella y descubre una belleza sombría, misteriosa, jamás cantada. En Baudelaire ya se encuentran, en estado de perfección, casi todos los rasgos de la lírica moderna. Friedrich se ocupa de examinar exhaustivamente todo aquello que distingue a Baudelaire de los románticos. Una de estas notas es la *despersonalización*. No fechaba sus poemas, ni su biografía sirve para explicar su propia temática. Al menos, consta en el poeta el deseo de que

no fuese así. Otras características: la conciencia poética o inteligencia creadora, facultades cuyo cultivo conduce al rigor matemático (recuérdese a Poe) de la palabra artística; la estética de lo feo; la complacencia en *épater le bourgeois* o el "aristocrático placer de desagradar"; el cristianismo ingénito, pero en catástrofe, en ruinas; el parentesco entre poesía y magia, es decir, la conversión del acto creador en ritual de hechizos y profecías; la fantasía como fuerza que *décompose* la realidad, la transforma e incluso la mejora; la abstracción como consecuencia de la descomposición de la realidad, y otros rasgos accesorios. "Del juego romántico —dice— hizo él una seriedad no romántica, con ideas marginales de sus maestros construyó un edificio mental cuya fachada les da la espalda. Por eso se puede dar a la lírica de sus herederos el nombre de romanticismo desromantizado".

Los herederos de Baudelaire se reparten entre sí la herencia, riquísima, de su maestro. Rebelión y conciencia son las dos piezas de oro que acuña Baudelaire. Rimbaud prefiere la primera, Mallarmé, la segunda. Qué cosa es rebelión moderna y qué papel desempeña Rimbaud en ella está explicado desde un punto de vista estilístico en el libro de Friedrich.

Decía Etiemble, en su exhaustivo libro *Le Mythe de Rimbaud*, que era urgente estudiar las características rimbaudianas *en su obra*, sin prestar demasiada atención a la vida o la leyenda. Es eso precisamente lo que Friedrich hace. Los rasgos "modernos" de Rimbaud comienzan con la *desorientación* que produce en el lector. "Sein irrealer Chaos war Erlösung von der Beengenden Realität". Paradójicamente, el *shock* de su poesía desorienta y orienta: pone el caos en las mentes más tranquilas a fin de orientarlas hacia lo más elevado, esto es, engendra el caos para hacer pensable la *forma* más pura. Pero de todas maneras, es agresivo su "déréglement" en cuanto asombra y exaspera al burgués. Rimbaud rompe con la tradición, con toda tradición, sea francesa, latina o griega. No hay rebelión mayor ni, como dice Camus, "lenguaje más extrañamente justo" para la rebelión. Hace, como Baudelaire, poesía de la ciudad, no ya para describir los espectros ciudadanos, sino para ejercer una crítica cantada de todo aquello que constituye la esencia de la ciudad, con lo cual abre paso a la poesía, especialmente cosmopolita del siglo xx. Y las demás características "modernas" de Rimbaud: su cristianismo en ruinas —como el de Baudelaire—; su "fantasía dictatorial", que se define como libertad creadora o como descomposición del mundo por el sujeto; "su irrealidad sensual"; su intensidad en lo feo; el monologismo de sus obras principales; su culto por la "magia" del lenguaje, etcétera.

Al tratar luego a Mallarmé el autor concentra especialmente su saber sobre este poeta preferido. Para él, el autor de *Divagations* representa la más alta cima de la conciencia poética moderna. Su meditación sobre el lenguaje le lleva a descomponerlo y, siguiendo las huellas de Baudelaire, a la deformación y hasta a la destrucción de la realidad. Sus "categorías negativas" son nota esencial de la lírica moderna. Tiene también la "deshumanización" o alejamiento de la vida natural propia de sus antecesores y de sus seguidores: un amor a lo mineral, al verso que vale más como alhaja que como fragmento del alma; la insistencia en lo mágico del lenguaje poético; el planteo ontológico de la nada y la forma, y la alarmante vecindad de la palabra poética con el silencio, con lo cual se convierte el silencio en juez de la palabra y ésta, a su vez, en hija de aquél. Confronta, además, la oscuridad de Mallarmé con la de Góngora a fin de puntualizar ciertas comparaciones puestas en boga durante la primera mitad de este siglo. Así traza un admirable esquema "ontológico" del pensamiento de Mallarmé, tan riguroso, que obliga al propio autor a confesar que ha "armonizado la urdimbre de su pensamiento lógico acaso un poco más de lo debido". Hasta ahora no se había hecho nada semejante, al menos con tanta precisión. Los esquemas, cuando están fundados en un análisis exhaustivo de la realidad, son siempre alumbradores. Podría destacarse también otras observaciones: la "disonancia" tan anunciada en los estilos anteriores, se llama en Mallarmé "disonancia ontológica", y es formalmente una profunda ruptura entre lenguaje e ideal; la "poesía pura" no es otra cosa que esencialización; la fantasía es por tanto, dictatorial, y mira en las cosas únicamente las formas primigenias, que es lo que ve el *regard absolu*; la soledad del poeta moderno en Mallarmé significa especialmente soledad con el lenguaje, ya que éste es un misterio y una intimidad.

El método comparativo de Friedrich es sumamente instructivo; comienza por delatar una estructura común en la obra de los tres poetas examinados. De la lectura personal de esos autores deduce una serie de notas, de cuyo conjunto induce, a su vez, el concepto unívoco de lírica moderna, dando por sentado que fueron esos tres poetas los fundadores de esa lírica. Lo que llama lírica moderna comenzó siendo antirromanticismo y se desarrolló luego ampliamente en las nociones de rebelión y de conciencia; ambas complementarias. La desromantización, por ejemplo, ha llegado al punto de que poetas como Valéry prefieran las formas clásicas del siglo xvii francés (Racine, La Fontaine). No obstante poetas como Mallarmé o Valéry —hermoso dúo de inteligencias, de conciencias— mal podrían ser clásicos modernos no teniendo dentro de sí la experiencia romántica del mundo, ya que, según pensa-

mos, ser clásico significa, entre otras cosas, establecer la armonía entre todas las experiencias recibidas (armonía, no eclecticismo).

Suele Friedrich decir a sus alumnos que él procede de lo concreto a lo general. Es esto lo que hace con sus poetas. Analiza en profundidad poemas de cada uno. Y parece que el método es efectivo, porque de tales análisis surgen los rasgos integradores de la lírica moderna. Los análisis que hace de Mallarmé, por ejemplo, superan a cuantos se han hecho sobre el autor de *Herodiade*. Friedrich no pretende "aclarar" versos cuya única claridad reside acaso en la "mágica oscuridad", y cuya explicación racional importa poco a su belleza; quiere dar razón a la *poética* de Mallarmé, de los móviles estéticos que le hacían escribir esos versos sibilinos y, sobre todo, de las notas de modernidad que hay en tal poesía.

El último capítulo del libro está dedicado a la lírica del siglo xx. No se hacen allí, sino excepcionalmente, análisis de poesías, pero sí se continúa el trazado de la estructura. Los autores del siglo xix ofrecen casi todas las notas de la lírica moderna; los de este siglo son sólo epígonos. Esta conclusión es más grave de lo que se piensa: considerar, por ejemplo, a Valéry o a Guillén como meras "consecuencias" parecería una arbitrariedad; empero, formal y estructuralmente hablando, no son mucho más que eso.

Hay un desfile de figuras poéticas de este siglo, de cada una de las cuales va recogiendo Friedrich todos aquellos rasgos estructurales que antes destacó. Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti, Lorca, Guillén, Alberti. . . Y hay, en consecuencia, un desfile de ideas, cuyo ensamblaje produce la estructura.

Vaya como muestra una de esas notas, a nuestro entender de las más importantes: lo que el autor llama *Leere Transcendenz*, o transcendencia vacía. En su meditación, el poeta occidental había siempre acabado por encontrarse con el pensamiento de un principio de todas las cosas, un Dios o "razón cósmica" independiente del yo del hombre; ese principio se encargaba de llenar el espacio huero de nuestras apetencias metafísicas. Pero para los líricos modernos el espacio que antes había ocupado la divinidad o la razón cósmica está vacío. No hay transcendencia efectiva. De ahí la vecindad con la Nada. "Mi Beatriz —dice Mallarmé— ha llegado a ser la destrucción". Es decir: mi transcendencia está llena de la nada. Por tanto, el universo encuentra su principio en el yo. Dice el mismo Mallarmé (que pensó estas cosas más hondamente que ningún otro): "El Universo encuentra en mí su identidad". Y luego otras notas como: gran fecundidad de esa lírica; oscuridad y magia, encaminados a la "fascinatio"; empleo de la disonancia; un ocultismo de carácter arcaico y un intelectualismo moderno; la precisión unida a la absurdidad; rechazo de la "familiaridad co-

municativa”; ausencia del Yo, cuyo papel está desempeñado por una Inteligencia que crea; dramatismo agresivo; *shock* buscado en el lector; modificación de la metáfora tradicional: unión de cosas objetiva y lógicamente separadas; anormalidad; impopularidad; aceptación de la dificultad y aun de la imposibilidad de ser comprendida; gusto por las categorías negativas, la Nada en primer término; libertad ilimitada, etcétera.

Ninguna de estas características implica una calificación estimativa. Aquí no se pone “en tela de juicio” a la lírica moderna ni a sus representantes, sino que se los *describe* con la mayor objetividad posible para establecer una estructura. Pero esa estructura, de puro rigurosa, resulta a veces parcial. No podemos en conciencia decir que con ella se ha examinado toda la línea de primer orden surgida en los últimos cien años. Friedrich reconoce algo de esto cuando advierte que no estudia ciertos poetas (ya mencionados al comienzo de esta nota) por pertenecer a un estilo lírico multiseccular. Pero esta advertencia no basta. Debiera el autor dar razones para justificar la ausencia de Verlaine (a quien Friedrich conoce muy bien) o la de Rilke, quien, quiérase o no, ha influido y, por tanto, *conformado* una parte de la lírica de este siglo. Por lo demás, no sólo es “moderna” la poética francesa de la segunda mitad del siglo XIX, sino también la española de este siglo, de la cual estudia Friedrich únicamente a los autores relacionados con Francia, como Guillén, o bien a aquellos que, partiendo de una tradición autóctona, han repercutido en el extranjero, como Lorca y Alberti. Pero, entre éstos, olvida, o más bien, posterga nada menos que a Antonio Machado (bien conocido fuera de España por cierto), el mayor de los líricos españoles de este siglo, según juicio casi universal de los propios españoles; y a Rubén Darío, el maestro de los poetas hispánicos del siglo XX. Igualmente está postergado Salinas.

Sabemos que Friedrich conoce a estos autores; sabemos también que debió estrechar el volumen de su obra por razones editoriales; pero eso no nos basta para entender que haya habido lugar para Prévert y no para Machado, por ejemplo. Las virtudes de este libro son grandes, y pequeños sus defectos, pero dentro de ellos cabe preguntarse si es ésa *toda* la estructura de la lírica moderna.

Igual criterio rige a la “Antología” inserta al final del volumen. Los poemas y los autores no son seleccionados sino de acuerdo con su modernidad. Por ello es útil la ilustración del libro.

La lírica moderna es un organismo; se han escrito muchos libros sobre él; pero quien quiera estudiarla a fondo no podrá dejar de tener en cuenta el libro aquí comentado.

OLGA COSTA VIVA

S. GRISWOLD MORLEY y RICHARD W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de Onomatología*, 2 vols. University of California. Publications in Modern Philology. Volume 55, nº 1, pp. 1-124, nº 2, pp. 295-722. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

Los profesores Morley y Tyler exponen en estos dos volúmenes los resultados de su investigación sobre los nombres de pila y apellidos de hombres y de mujeres, y nombres de animales que actúan o se mencionan en las obras dramáticas de Lope de Vega. Figuran también los nombres creados o inventados por Lope o modificados por él sobre uno ya existente: *Marco Xabón* sobre Marco Varrón; *Filimoquio*, quizá formado sobre Filimiquia, o símbolos-nombres, por ejemplo: *[La] Presunción, Da. Pretención*, etcétera.

En el "Prefacio", vol. I, p. VII, dan la lista de los alumnos que comenzaron y luego abandonaron por razones diversas el trabajo, continuado ahora por los autores. El profesor W. L. Fichter, en su edición de *El sembrar en buena tierra, New York, 1944*, p. 156, donde también aporta algunas observaciones sobre los nombres de personas en las obras dramáticas de Lope, anota que en la reunión de la Modern Language Association, de 1939, el profesor S. Griswold Morley había presentado un trabajo que anticipaba el que reseñamos, titulado "How Lope de Vega Chose Names for the Characters in his *Comedias*".

La "Introducción", vol. I, pp. 15-28, que sigue a las "Abreviaturas" de los títulos de las comedias de Lope (pp. 2-13), es breve aunque importante en exposición de resultados y en sugerencias. Figura luego la lista de nombres con su categoría o tipo y clase social. El vol. II incluye los repartos de las comedias y una clasificación de los nombres de acuerdo con las categorías sociales. En el "Apéndice" aparece una lista de los nombres corrientes en la época de Lope confeccionada por la señorita Helen Parish.

Hay en estos dos volúmenes una ingente masa de trabajo y una excelente muestra de densidad intelectual. Y de serenidad al cumplir una tarea que aparece sin brillantez y proporciona a otros estudiosos elementos básicos importantes. Los mismos autores se prometen seguir estudiando ciertas sugerencias nacidas de este estudio. Ya en la "Introducción" presentan algunos resultados previos. Falta completa de los nombres Marta, Jerónima, Francisca, Micaela, etc., carencia explicada por Morley y Tyler. Preferencia para nombres de soldado: Campuzano, Carpio, Mendoza, etc. Nombres de pila frecuentes para caballeros o damas y no aplicables a criados-as o a villanos-as; nombres usados exclusivamente para

villanos o villanas, etc. Hay que agregar a Benito y Benita en este grupo. Se comprende por qué no los pone Lope en clase social de consideración o en oficio digno. En POBEST vemos "Es confeso y confesado / por boca de San Benito"; y "devoto de San Benito" dicho de un converso, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 52, pp. 146a y 149b.

Permítasenos hacer unos aportes de detalle a esta obra, nacidos de la lectura de Lope.

Habría que anotar que *Valenzuela* para caballos es mención de la raza Valenzuela, no nombre. En el soneto XXXIX de las *Rimas* de Tomé Burguillos, París, Didot, 1828, p. 167, leemos:

Yo Bragadoro, Valenzuela en raza,
diestro como galán de entrambas sillas
en las barbadas naguas amarillas
aciago un martes perfumé la plaza...

Confirma ello el mismo Lope: "Todo esto dije yo, porque vuestra excelencia, señor, me juzgue menos aficionado que los caballos Valenzuelas, que estoy tan débil y más después que soy de Evangelio, que me hiciera pedazos el menor brinco." *Cartas completas*, Buenos Aires, ed. Emecé, 1948, Carta 147.

En la lista de apellidos figura *Francisco Ruiz* en DONTE y en ESPFL. Si se refiere, como parece, al célebre armero de Toledo, habría que desechar su inclusión, ya que no se proponen los autores anotar los personajes históricos (vol. I, p. 19). En la misma consideración está *Morato Arráez* en DESPEN y NUVCr.

Además, existen algunas omisiones en la enumeración:

Albano, en BURGLE, *Acad. N. IV*, 66b.

Bajá Daú y Alí, en CULOC, *Acad. N. IV*, 382a.

Belisa, en BURGLE, *Acad. N. IV*, 42a.

Carranza, en LOCVAL, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 24, 115a, y en VIUVAL, ib. 80b.

Chapín Vitelo, en DESPEN, *Acad. N. IV*, 538a:

Leandro: Oídmme treinta razones,
en que disculparme pueda.

Beatriz: Dale con ese chapín.

Leandro: Oye, casada del cielo.

Elisa: ¿Conoce a Chapín Vitelo?

Leandro: Pienso que era un florentín.

Elisa: Pues no es sino un valenciano.
Camine, bellacotón.

Es nombre inventado como *Chiflato*, *Filimoquio*, etc. Está formado sobre *chapín* y *vitelo*, cuyo uso en masculino no vemos atestigüado y sí el femenino *vitela*, según García de Diego, *Dic. etim.*

y Corominas, *Dic.* Este lexicógrafo da como primera forma documentada una de Calderón. Habrá que pedir para Lope la prioridad pues el DESPEN es, según Morley y Bruerton, de 1597-1603, los que mencionan como concordantes a Buchanam y Cotarelo.

Dinadamar, en CIERTO, acto II, escena 3.

Don Gazmio, en FLORDJ, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 24, 410a; DESPEN, *ib.*, vol. 41, 351a; DESPAG, *ib.*, vol. 34, 252a, y LABVEN, *Acad.*, vol. VIII, 32a.

Fabricio, en CORESP, *Acad. N.*, IV, 364a.

Fernán González, en ACERO, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 24, 383c.

Gradaso, en CABMIL, *Acad. N.*, IV, 158b, y VIUVAL, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 24, 48a.

Leonido, en CASTDIS, *Acad. N.*, IV, 187b.

Leopoldo, en CULOC, *Acad. N.*, IV, 412b.

Ricaredo, en CULOC, *Acad. N.*, IV, 407b.

Sacripante, en CABMIL, *Acad. N.*, IV, 158b.

Santilipriscos y *Santispritos* (en una enumeración de santos), en HIJOLE, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 34, 222b. *Santispritos* parece formación sobre *Sancti Spiritus*.

Salamenón, en CABMIL, *Acad. N.*, IV, 137a.

Tirse, en CONSUP, *Acad. N.*, IV, 304b.

Urbino, en CASTDIS, *Acad. N.*, IV, 210b.

En cuanto a los nombres propios característicos de una clase social vemos que Catalina es dama en CABOLM, pero criada y criada típica en otras. Recuérdese que el ama de Lope se llamaba Catalina. Su criada se llamaba Lorenza, y en sus obras Lorenza es criada o villana. Los Luises son caballeros, nobles o hidalgos. Hay que ver en ello la consideración hacia el nombre del duque de Sessa. Pero su sustituto, Lisardo, sirve ya para caballero o para criado (eludida, con el disfraz, la reverencia a su protector). No aparece en las comedias el nombre Lisio que confiesa Lope usó por Lisardo y Luis. "No me fue posible llamar Lisardo a tal pastor [de dos romances enviados por Lope al duque] porque no cabían los versos y era necesario desbaratar los pensamientos; lláméle Lisio que es lo mismo y se aplica al nombre de Luis y del mejor Luis que ha hecho el mundo..." Carta 239, *op. cit.*

Algunas conclusiones, nacidas del estudio de los nombres en Lope han de corresponder, planteadas ampliamente, a otros autores o a toda su época. El uso o rechazo de un nombre frecuente ya muestra una particular posición del escritor. Juan María Gutiérrez ve en las épocas o en las escuelas literarias nombres representativos: "Desde las Lycoris hasta las Lauras, y desde éstas hasta las Marías del romanticismo moderno..." *Revista del Río de la Plata*, I, 29. En Buenos Aires, una *servienta* (criada) en los sainetes o cuadros populares no podía ser hace treinta

años, sino Ramona, pues ese nombre, común en los gallegos, se hizo la nominación típica.

El registro estadístico de la página 25 del vol. I, muestra que los nombres femeninos más usados por Lope son bisílabos. El hecho de que la lista la encabece Inés, cuyo frecuente uso para la condición de criada sirvió para decir gracias sobre el nombre, lo demuestra. Véanse las reflexiones sobre su uso en España en mi reseña, de un libro de F. de Figueiredo en *RFH*, IV (1942), 186. Además, cf. el soneto anónimo del siglo XVII:

No hay cosa más gastada ni traída
que la saya de Inés y el pobre manto
[...] Pero la misma Inés tiene otra cosa
que su persona, y ella no lo niega,
que está muy más traída y más gastada.

en *Bib. Aut. Esp.*, vol. 42, p. 504a.

Los autores ya mencionan "las propiedades alusivas de los nombres", p. 15. Marouzeau, en *Précis de stylistique française*, París, 1950, p. 128, anota una observación de Voltaire: "Quand on la nomme *Ulric*, notre oreille est surprise." Otro matiz es el contenido que se da a los nombres. El mismo Marouzeau reflexiona que "Il y a des noms propres en quelque sorte chargés d' une tare, empreints de banalité ou de vulgarité: *Eugène, Duval...*", p. 125. Cf. "Se llamaba Teresa, y según lo ve ahora mi experiencia, no pasaba en aquel tiempo de ser una muchacha tan vulgar como su nombre (¿o es que su nombre me parece vulgar porque lo llevaba ella?)." Roberto J. Payró, *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, Buenos Aires, Losada, 1949, p. 28.

Galdós quiere para dos nombres una especial plasticidad en las personas que lo llevan. En *Doña Perfecta* (novela), IV, dice de Julia y Enriqueta: "En su rostro fino y puro se observaba la pastosidad nacarada que la mayor parte de los poetas atribuyen a sus heroínas y sin cuyo barniz sentimental parece que ninguna Enriqueta y ninguna Julia pueden ser interesantes." Más constreñido al nombre va el físico para Julio Cortázar (arg. contemp.), "que se llamaba Emma, un nombre que no le va bien a las flacas", *En las puertas del cielo*. ¿Quiso acentuar su aserto el autor con dos emes en un nombre que ya por sus signos llena más que el bisílabo? Recuérdese el valor evocador de las grafías de Rubén Darío.

Esta obra de los profesores Morley y Tyler proporciona el método para similares estudios, y elementos para investigaciones sobre fuente, estilo y preferencias en Lope, y fundamentos particulares de historia social.

RAÚL MOGLIA

ISAAC PARDO, *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de Varones Ilustres de Indias*, Caracas. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Filología "Andrés Bello", 1961. Introducción de Ángel Rosenblat.

Este volumen valioso recoge todo el material conocido de Juan de Castellanos y aporta una nueva apreciación de distintos aspectos de sus *Elegías*. En la primera parte traza la biografía, ciñéndose a la de Ulises Rojas y autentica datos con los propios versos de Castellanos. Sitúa en la ciudad de Tunja al inquieto soldado convertido ya en beneficiado-cronista, indaga sobre orígenes, fuentes y realización de las *Elegías*, y concluye con una enumeración de los manuscritos y ediciones. En la segunda parte contempla los aspectos literarios de la obra. Señala en primer lugar los diversos juicios que suscitó, desde los laudatorios que le prodigaron sus entusiastas contemporáneos hasta los más objetivos de la crítica actual, que oscurecen el mérito poético del otrora considerado "moderno Apolo".

Luego ofrece un prolijo análisis de su aspecto formal. Agrupa los endecasílabos según las variedades acentuales siguiendo el criterio de Pedro Henríquez Ureña; los versos de arte menor, los arrítmicos y los fallidos. Estudia los tipos de estrofa, las particularidades de rima y versos sueltos que merecieron la siguiente consideración de Marcelino Menéndez y Pelayo: "La parte compuesta en octavas es agradable a veces; pero los versos sueltos... son de todo punto intolerables".

Trata las fuentes temáticas grecolatinas y a través de Homero, Virgilio, Horacio, Plinio y particularmente de Ovidio ilumina el contenido de gran número de versos de las *Elegías*. Señala en las alusiones a la mitología, a la historia, a la literatura, los reflejos de la cultura antigua en la obra de Castellanos que, como ha dicho María Risa Lida en *RFH*, VIII, 1-2 (1946), (trabajo al que se ciñe Pardo), "...es tan superior al poder de recreación de Castellanos, que a lo sumo puede entretejerla, prosaicamente romanceada, en su propia trama; y aún muchas veces elude la primera elaboración, contentándose con incrustar sin modificaciones tal o cual brizna de griego o latín" (p. 116).

Ilustra la influencia de las corrientes literarias hispánicas por el cotejo de versos de las *Elegías* con versos del *Romancero*, de las *Eglogas I, II y III* y la *Canción V* de Garcilaso, de la *Diana* de Montemayor y de *La Araucana* de Ercilla.

Es objetable la consideración de Castellanos como precursor del barroco literario, pero, como ya señala A. Rosenblat en la "Introducción", Isaac Pardo sigue la corriente "que tiende a ver

clasicismo, barroquismo y aun romanticismo como vertientes perpetuas de la expresión poética", y no como una manifestación de arte de un período determinado.

Señala Pardo la ficción recreativa y la técnica novelística de las *Elegías*, según ya fueron consideradas por Curcio Altamar.¹ A través del lenguaje popular, de frases, refranes, voces de la soldadesca y de la vida marinera, ilumina el aspecto vital y llano de la composición, lo que él denomina el tono menor. En la tercera parte el autor anima los testimonios históricos, que entre lo ideal y lo sobrenatural vertió Castellanos a lo largo de sus 150.000 versos, presentándonos un vívido cuadro del Nuevo Mundo, su naturaleza, sus habitantes y la sociedad indiana.

Este completo estudio literario de las *Elegías* se enriquece con los "Apéndices" (pp. 303-381) dedicados a latinismos, voces del lenguaje popular, frases familiares, refranes, voces indígenas y términos poco usuales, parte para nosotros muy importante del libro, porque documenta el caudal inmenso de voces del siglo XVI en la obra ingente de Juan de Castellanos y en muchas ocasiones lo complementa con usos de otros autores y con alguna explicación, todo lo cual contribuye al conocimiento del español en América durante el primer siglo de la conquista. Cierra el volumen una selección antológica de prosa y poesía con el propósito de entresacar de la obra monumental del poeta los fragmentos que a Isaac Pardo le han parecido poéticamente más vivos o más actuales y, por último, un útil índice alfabético de voces y temas.

VIENA SUSANA FRANCONI

Instituto de Filología Hispánica

W. H. SHOEMAKER, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI* (trad. de *The Multiple Stage in Spain during the fifteenth and sixteenth Centuries*, Princeton University Press, 1935). Preámbulo de Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1957. Estudios Escénicos, Cuadernos del Instituto del Teatro, 2.

Un trabajo analítico-descriptivo, seguido de conclusiones precisas y convincentes, como el del profesor Shoemaker, es especialmente importante por aplicarse a un período en el que el cultivo del drama no va acompañado de un corpus de doctrina, de una teoría dramática que permita valorar, de acuerdo con un patrón

¹ Señalo que todas las veces que cita a Antonio Curcio Altamar (capítulo V, pp. 181, 182, 183) lo hace erróneamente como Antonio Curcio Altamara.

conocido, intenciones y resultados. De ahí la importancia de una obra, que a través del análisis minucioso de *un* aspecto del material, permite ver algo de las líneas generales comunes subyacentes en obras de estructura, extensión y orígenes diversos.

Consta el trabajo de William Shoemaker de "Introducción", tres capítulos —"Antes del siglo xvi", "La escena múltiple vertical en el siglo xvi", "La escena múltiple horizontal en el siglo xvi"— y "Conclusión", que resume y puntualiza el estudio analítico previo. El trabajo de Shoemaker tiende a colocar el drama religioso (y también a algunas obras profanas y didácticas) dentro de la escenificación característica del teatro medieval europeo, y aunque el desarrollo hispánico no se muestra tan amplio en esa línea como el francés o el italiano, por ejemplo (la escena múltiple vertical constaba, en la península, de dos planos, y sólo por excepción "la *Consueta de Juy* mallorquina exigía con certeza una escena de tres planos"), puede, sin lugar a dudas, ser incluido en ella. Shoemaker ve el auge de ese tipo de escenificación en el siglo xv; y en el xvi, si bien aparente en ciertas obras, las pocas variantes o el escaso desarrollo que presenta en otras, le permiten pensar en una marcada tendencia hacia la simplificación de la escena múltiple simultánea.

Shoemaker utiliza con habilidad y precisión los datos aportados por los textos o las acotaciones escénicas que le permiten "visualizar" cómo debió desenvolverse la representación escénica: utiliza, pues, el único método posible de reconstruir toda una armazón escenográfica sobre unos pocos datos documentales y el material aportado por las obras mismas. En manos de un investigador poco escrupuloso o de imaginación demasiado vivaz el método ofrecería graves escollos, pero Shoemaker, elaborando, ordenando, no va más lejos de lo que los textos autorizan y ofrece, sin embargo, un cuadro convincente y valioso de tales representaciones en sus líneas generales.

Las conclusiones son claras y precisas, y en el estado actual de estos estudios parecen difíciles de invalidar: las obras se ajustaban, dentro de considerables variaciones, a un sistema básico y "en general podría decirse que han existido técnicas bien definidas y convencionales, usadas, respectivamente, por obras sobre la Natividad, el Descendimiento de la Cruz y la Asunción". Se nota desde principios del siglo xv a fines del xvi una tendencia a la simplificación, como consecuencia de la extensión de la escena múltiple a ciertas obras profanas y de la aparición de otros métodos, por ejemplo, presentación consecutiva de escenas distintas. Los métodos de una y otra acaban de mezclarse, y de la escena múltiple subsisten en el siglo xvii el aparato aéreo y, principalmente, el uso del foro (escena múltiple temporaria). Se detiene

también el autor en la utilización de ciertos detalles de escenificación: árboles, fuentes, utilización del fuego, tipo de mobiliario en las mansiones (estrados, sillas, camas, cunas); todo ello muestra su preocupación por la totalidad del tema, lo cual confirman las notas al pie que ofrecen la bibliografía y discuten o plantean temas marginales a la escenografía, pero primordiales para el estudio de las obras en sí: la fecha del *Misterio de Elche* (capítulo I, p. 47, n. 70); carácter y composición de la *Tragedia Josephina* (cap. III, pp. 98-99, n. 38); posible relación entre el *Auto de los desposorios de Joseph* (Rouanet, I, Nº 20, pp. 331-357) y *Los casamientos de Joseph* atribuido a Lope y representado en Madrid, 1608; el carácter de la *Farsa llamada custodia del hombre* (cap. III, p. 113, n. 70), etc. Del análisis del material propiamente escénico se desprenden conclusiones que no pertenecen a la escenografía, pero relacionadas con ella: escasa importancia de los diablos en el teatro religioso español, carácter marcadamente distintivo de las representaciones de Navidad, persistencia de una técnica medieval, la del escenario múltiple, en los carros de los autos sacramentales del siglo XVI y XVII, que Shoemaker equipara a "la catedral nueva de Salamanca, una gloria gótica empezada en el siglo XVI en la ciudad de España más renacentista".

Libros como éste nos permiten ver una insospechada riqueza de matices y detalles en la elaboración escénica en las obras españolas de teatro religioso del siglo XVI, a las que superficialmente se considera como un conjunto más o menos uniforme y descolorido, pues siempre se tienen implícita o explícitamente presentes los caracteres del teatro medio religioso francés.

Después de veintidós años el estudio del profesor Shoemaker ha sido traducido al español y publicado en Barcelona, acertada decisión que por sí sola bastaría para acreditar la vigencia de sus conclusiones. En realidad, poco se ha añadido en ese campo especializado, pero lo poco que existe sobre el teatro de los siglos medios en general, debió ponerse al día en esta reedición española. Sin embargo, no llamará la atención del lector esta falla si se repara en que la edición respaldada por la "Diputación Provincial de Barcelona" ha sido hecha en forma descuidada y con abundantes errores, tanto en la traducción como en la impresión: en las notas 1 y 2 de la "Introducción" nos sorprende la mención de una *Bibliografía* fantasma que figuraría en la edición en lengua inglesa, de 1935, y que ha desaparecido sin dejar más rastro que las menciones señaladas.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española

PAUL TEYSSIER, *La Langue de Gil Vicente*, París, Librairie C. Klincksieck, 1959. 554 p.

Con este estudio Paul Teyssier contribuye en forma decisiva a la aclaración de diversos aspectos de la lengua vicentina, cuya importancia queda planteada ya en las primeras palabras del trabajo: "El teatro de Gil Vicente constituye sin duda el documento más rico y más variado que nos haya dejado el Portugal de la primera mitad del siglo XVI". Se trata de un trabajo realizado con orden y método, con claridad de enfoques y de exposición, de tal modo que, al aclarar los procedimientos de selección y elaboración de lengua, el autor incide en los de la creación artística vicentina. Esto se patentiza sobre todo en los análisis de personajes y tipos populares, cuya génesis, así como la relación con la historia social del Portugal de la época, señalan en Gil Vicente cualidades de creador guiado por una observación precisa del mundo que lo rodea y su autenticidad humana al servicio de un espíritu de artista imaginativo y pintoresco que sentía y expresaba lo popular con variedad y riqueza de matices.

La obra se divide en tres partes precedidas de una breve "Introducción" (importante, sin embargo, como punto de partida en cuanto a métodos, y al problema de los textos vicentinos):¹ "Las hablas características" (pp. 23-290); "El bilingüismo" (pp. 293-425); "El estilo" (pp. 429-511).

Como "habla característica" se estudia en primer lugar el sayagués por su importancia en el conjunto del arte vicentino, y porque con él comenzó su producción teatral imitando a los extremeños Encina y Lucas Fernández. Esboza Teyssier un estudio cronológico del desarrollo del sayagués partiendo del *Mingo Revulgo*, la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza y su reflejo en la *Égloga* de Francisco de Madrid. Paul Teyssier señala, antes de Encina, la existencia de una etapa castellana del sayagués (pero recordemos que en esta etapa ya aparece la palatalización de *l* considerada como rasgo fonético leonés) que, luego, en la obra de éste, adquirirá sus formas definitivas que son, para el autor, decididamente leonesas; si bien acepta que el sayagués es una lengua de tipo convencional y no simple copia de un dialecto localizable geográficamente, sigue considerando que lo básico es lo leonés. Sin embargo,

¹ Complejidad que se debe a la inclusión o exclusión de obras de atribución dudosa; a las modificaciones sobrevenidas en la transmisión de los textos, que no permiten tomarlos como trasunto fiel de las formas que usaba el propio Gil Vicente, pero que tampoco representan un sistemático rejuvenecimiento y que, en conjunto, señalan una conservación bastante fiel en lo que concierne a formas anómalas.

su mismo análisis muestra en qué medida, si bien el dialectalismo es importante en cuanto al número de formas y a la fisonomía aparente, en cambio es secundario por la intención estética y la significación intrínseca de su empleo, pues ellas constituyen sistema con otras no dialectales, aunque anómalas respecto del castellano literario. Al estudiar el sayagués de G. V. establece el autor la relación de dependencia respecto a sus predecesores en las primeras obras, la mayor independencia en las posteriores. Analiza luego unas cincuenta voces, algunas frases y elementos de morfología: en el estudio léxico se presenta sistemáticamente, 1) el empleo de la palabra en G. V.; 2) comentario respecto a su uso general; 3) conclusiones. Esta disposición ideal sólo se cumple en algún caso, en la mayoría no se señala explícitamente conclusión alguna. Ello sería tanto más necesario cuanto que en el estado actual de los estudios habría que ponerse de acuerdo en qué se entiende por sayagués: antes bastaba establecer una relación o segura o hipotética con el leonés para pensar en incluir una palabra en el sayagués; ahora, aceptada la posibilidad de aportes lingüísticos de otros orígenes, los límites han quedado algo borrosos. Creo que hay que pensar tanto en la intención artística de su uso como en el valor significativo de tales formas para el autor o sus contemporáneos: si se asociaban con un determinado grupo social, o se consideraban caracterizadoras de una especial psicología, o si representaban formas de pensar, vivir, sentir, comunes a otros grupos, a otros personajes que no son necesariamente el pastor. Por ejemplo, para Paul Teyssier *charcovear*, derivado de *echacuervos*, ha sido adoptado por Lucas Fernández "como un elemento del sayagués" que continuará formando parte del estilo pastoril de G. V.; sin embargo no puede en modo alguno considerarse como tal ni por su uso ni por su significación (véase al respecto, J. E. Gillet, "Spanish *echa-cuervo(s)*", *RPh*, X (1957), 148-155). Y en casos como *quillotrar*, *aquillotrar* lo menos interesante es que *quillotrar* suponga una aféresis, fenómeno frecuente en el dialecto leonés, sino como muy bien lo destaca Teyssier, los motivos de su uso: sugerir por el término vago un conjunto complejo, múltiple o huidizo, "evocar una realidad indefinible por un término propio", para determinadas zonas del vocabulario. Con todo, el autor tiende todavía a explicar como dialectales formaciones como *enojudo*, *lletrudo*. Si bien se señalan participios en *-udo* para el aragonés (García de Diego, *venudo perdudo*, *Manual de dialectología española*, p. 169, "de poca vitalidad"), Menéndez Pidal, en los dos casos en que se refiere a ellos (*Gram. Hist.* § 121₂ y *Cantar de mio Cid*, vol. 1, § 97), los da como formas del siglo XIII que luego cayeron en desuso, y provienen de participios latinos en *utum*, pero en ningún caso se presentan para verbos de la primera conjugación, como

enojar, y para el caso de *letrudo* con toda seguridad se había perdido toda relación con la idea verbal o participial. Ambas son creaciones con un determinado valor significativo y estilístico, pues suponen un uso despectivo, como el que se da en Hispanoamérica en forma tan abundante, para muchísimos adjetivos con el mismo sufijo (*barrigudo*, *narigudo*, *confianzudo*, *caprichudo*, etc.). *Lletrudo* pertenece al grupo de formas con que el personaje inculto ironiza y se burla de los que hacen alarde de cultura, y como de *licenciado* se crea *licenciasno*, de *letrado*, *letrudo* y *letrasno*. Justamente el sufijo *-udo* tiene al mismo tiempo significado abundancial y matiz despectivo, que corresponden perfectamente a la situación de oposición pastor-letrado en la primera mitad del siglo. No basta que una palabra haya sido usada por un autor en sayagués y luego su uso seguido por otro para considerarla como tal: se debe limitar el término a formas que se dan literariamente sólo en esos autores, que no pertenecen al castellano normal literario, que están usadas con un especial matiz o con una insistencia que al hacer desaparecer formas concurrentes determina para la favorecida una situación de privilegio. Así, tampoco *Dios mantenga* es específicamente sayagués aunque lo usen muchas veces los pastores del introito: más que como forma de lengua hay que estudiarla unida a un grupo de motivos de sátira social y en íntima asociación con cierta temática del pastor. También es problemático que en la primera mitad del siglo XVI se pueda considerar a *otear* arcaísmo que sobrevive en la lengua rústica, porque si bien ya lo sentía como anticuado el Brocense no tendría tal sabor de rusticidad en Encina puesto que todavía lo usaba Mena. De estas páginas de Teyssier se deduce claramente que los autores que dieron su fisonomía distintiva a esa lengua rústico-convencional tenían fino sentido de los matices del uso de su propia lengua, y a sus recuerdos de lecturas cultas se uniría la observación de los modos de hablar de los rústicos, lo que explica la presencia de tantos arcaísmos entre los elementos del sayagués.

Gil Vicente, por otra parte, fiel a Encina y Lucas Fernández en el comienzo de su carrera, llega a un tipo de creación paralela en su empleo de una lengua pastoril portuguesa, semejante en el carácter fundamental, aunque nada le deba en las formas en sí, puesto que sus rasgos están tomados exclusivamente del portugués popular de la época. En esta parte de su trabajo comienza el aporte más personal del autor y sus análisis más finamente realizados. Estudia las posibilidades de existencia de una lengua rústica previa a G. V. y llega a la conclusión de que lo más verosímil es que éste haya sido su inventor: esa lengua, a diferencia del sayagués, no presenta dialectalismos de una zona determinada (lo que llama más la aten-

ción porque dialectalismos del norte de Portugal aparecerán luego en autores de la escuela vicentina); su lengua y sus tipos rústicos resultan de la estilización de la zona central del país, la Beira, aunque sin reflejarla minuciosamente. Se pensó que G. V. podía haber nacido en esa región: sin embargo, los estudios más recientes tienden a rechazar esa suposición, y sin entrar en la discusión del punto —que hubiera sido interesante en una obra de este tipo— a esas mismas conclusiones se atiene Paul Teyssier, como a cosa ya indiscutible. No hay imitación o reproducción del tipo del *beirão* sino estilización, que consiste en el uso de algunas palabras que, lo mismo que ciertos detalles de vestimenta, son “indicadores” que permiten reconocer la clase a que pertenece el personaje: los adverbios *samica(s)*, *nego*, *nega*, *abén*; arcaísmos como *algorrém* “alguna cosa”, *avizimao* “malo, malvado”, *cajuso*, *casuso* “abajo”, “arriba”, *gansar* “ganar”, *marrar* “faltar”, *atimar* “ultimar”, etc., y faltan en cambio rasgos fonéticos o morfológicos dialectales. El mismo procedimiento del rasgo “indicador” lo utiliza Gil Vicente para caracterizar los distintos tipos sociales.

En los capítulos siguientes se estudian los modos de expresión de otros personajes populares: judíos, negros, moros, gitanos, uso muy esporádico y caricaturesco del picardo, francés e italiano. Sirva de ejemplo la estructuración del capítulo IV, “Los judíos”, para comprender el método de trabajo del autor y los sucesivos planos a los que lleva su investigación: I) Los judíos en Portugal en la época de Gil Vicente; II) El personaje del judío en la literatura portuguesa antes de Gil Vicente. Su lengua; III) Los personajes judíos en los autos de Gil Vicente; IV) La lengua de los judíos en Gil Vicente: a) rasgos fonéticos del portugués de los judíos; b) semejanza entre la lengua de los judíos y de los aldeanos; c) hebraísmos; d) el *deu*; e) *chanto*, *guai*, *guaia*, *guaiado*, *lodo*, *enlodar*; f) realismo y caricatura. Con la misma contribución de materiales históricos y lingüísticos se presenta la lengua de los negros, la de los gitanos: especialmente, el análisis de cómo se expresan éstos muestra una vez más la combinación de observación de la realidad como base de la creación artística matizada y exacta. De entre los personajes propiamente portugueses estudia Paul Teyssier con fina penetración los rasgos que considera indicadores en las “comadres”: la conservación de *-d-* intervocálica que otros personajes han perdido ya (por ejemplo *olhade*). No quiere decir con ello que las formas de lengua que use sean siempre un calco de la realidad, muy al contrario. Por ejemplo, en los judíos se ve cómo en la pintura entran el realismo y el afán de caricatura: retiene palabras características de la vida judía (*talmud*, *sinoga*, *adefina*) formas como *Deu* sin *-s* final, o arcaísmos que

los judíos conservaban en las comunas urbanas (como los aldeanos en las suyas alejadas geográficamente) de acuerdo con la tendencia al arcaísmo en los judíos dentro y fuera de la península, pero otros rasgos son simplemente caricaturescos: sobrenombres ridículos y grotescos, acumulación de palabras groseras y escatológicas que sólo existían en las bromas antisemitas.

Ocupa la parte central del libro, junto a las hablas populares mencionadas, el análisis del bilingüismo de Gil Vicente, amplia sistematización de los "Problemas del castellano vicentino" de Dámaso Alonso (ed. de la *Tragicomedia de don Duardos*, pp. 119-154).² Después de aclarar con precisión el sentido y carácter que tiene el uso del castellano en el Portugal del siglo XVI, tanto en la vida de la corte como en la literatura y su reflejo en el teatro (personajes, tradición literaria, fuentes, que explican la utilización, nunca arbitraria, del castellano en un tercio de la producción vicentina: 15 autos enteramente en portugués, 12 en castellano, 19 con mezcla de las dos lenguas, sin inverosimilitud puesto que los interlocutores se comprenden y lo toman como cosa natural) llega P. Teyssier a la conclusión de que si por bilingüismo ha de entenderse un dominio equilibrado y paralelo de las dos lenguas, Gil Vicente, como los otros portugueses que cultivan el español, no es bilingüe, pues en él, el sustrato portugués influye en el castellano, y como el castellano y el portugués en esa época estaban menos distanciados que posteriormente y aquél no se sentía en Portugal como lengua extranjera, el dominio de los matices era cosa muy delicada y el lusismo brotaba inconscientemente: sin llegar a tener el castellano un aire extraño, adquiriría un dejo dialectal y, sobre todo, arcaico (de ahí la importancia que Paul Teyssier da al análisis del arcaísmo que muchas veces coincide con el dialectalismo). Los lusismos aparecen sobre todo en el lenguaje técnico (nombres de animales o plantas, términos náuticos, etc.), con especializaciones en una y otra lengua que, aunque obviamente tienen zonas comunes, como del portugués se sirven los personajes realistas y populares y del castellano personajes de categoría elevada o surgidos de una determinada tradición literaria (*Amadís*, *don Duardos*) la consecuencia es que las palabras del portugués son concretas, familiares, pintorescas, hasta groseras, las del español abstractas, dignas, literarias. Estudia Teyssier los lusismos gráficos, separando cuidadosamente los que pueden deberse al impresor y, respecto a las rimas, abundantes, analizadas y clasificadas detalla-

² Si se recuerdan las palabras de D. Alonso en aquella oportunidad respecto a los estudios del mismo tema que precedieron al suyo, "juicios generales, casi siempre improvisados", se comprenderá el valor del sistemático estudio llevado a cabo por Paul Teyssier.

damente a pesar de su difícil delimitación³ llega a la conclusión de que introducen en el castellano de Gil Vicente un elemento de artificio, pero con todo es más correcto de lo que un examen superficial de las rimas haría creer. El estudio minucioso se extiende a lo que el autor califica de "lusismos propiamente dichos" en fonética, morfología, vocabulario y sintaxis, destacando el uso de formas característicamente portuguesas como el tratamiento de vocales átonas pretónicas en ciertas condiciones en los esdrújulos, la pronunciación de yod inicial, la aféresis de palabras que en castellano comienzan con vocal (*na, nesto, nel*), la confusión de *l* y *ll*, *n* y *ñ*, el lugar del pronombre átono en oraciones subordinadas, el empleo del infinitivo conjugado ("el más real, el más completo y también el más interesante de los lusismos"). En esta parte del trabajo dedicada al bilingüismo (quizás la más trabajada y más densa de resultados) en lo que respecta a la sintaxis y el vocabulario no tenemos un tratamiento exhaustivo ni podría esperárselo, tanto por la falta de estudios preexistentes como por la extensión que adquiriría el trabajo: análisis como el de los valores de *soledad* son realmente ejemplares, pero otras palabras ni presentan el interés y los matices significativos de ésta ni han sido objeto de estudios previos a los que la presente investigación continúe y complete.⁴ Frente a la importancia que D. Alonso asigna al leonés como zona de contacto entre fenómenos portugueses y no castellanos,⁵ Paul Teyssier la limita al sayagués. Un hecho positivo y muy aleccionador se desprende de tales cotejos, ya se-

³ El análisis de los problemas del lusismo en la rima, así como el de ciertos artificios de la técnica del verso que ocupan buena parte del capítulo XI nos hacen echar de menos un cuadro completo de la técnica vicentina del verso en el que adquiriría todo su relieve este material tan acertadamente analizado.

⁴ Quisiéramos señalar algunas dudas: *birra* usada una vez por *birria* y *limpeza* por *limpieza*, ¿no podrían ser lusismos no del autor sino del impresor? En el caso más complejo de *rienda*, cruce de una forma española con un significado portugués, habría también que tener en cuenta *randa*, Acad., 1^ª acep. 'adorno que se suele poner en vestidos y ropas y es una especie de encaje labrado...' El caso de *presepe* por el español *pesebre* quizá suponga también influencia del latín tanto como del portugués, aun aceptando la parquedad de conocimientos latinos de Gil Vicente.

⁵ D. Alonso no especifica ni ejemplifica en qué consiste ese leonesismo: en algún momento, lo mismo que Paul Teyssier, parece considerar el sayagués y el leonés como una misma cosa (así, p. 153, cuando habla de "su portugués nativo, su leonés inicial, su castellano sobrepuesto"), pero, también dice explícitamente, p. 131, "Yo creo probable que el poeta tuviera otras relaciones con el leonés, además de las literarias establecidas por medio de las obras de Encina y Lucas Fernández".

ñalado muy claramente por D. Alonso: la existencia de una tradición de castellano literario, arcaizante, provinciano usado en Portugal. El último capítulo sobre bilingüismo contempla su utilización para efectos estilísticos originales: en juegos de palabras, en citas de versos de romances, que (en corroboración con el principio establecido por C. Michaelis de Vasconcellos respecto a la conservación de vestigios de origen) aparecen en castellano aunque el personaje que los usa hable portugués, e hispanismos aparentemente anómalos en canciones portuguesas de tipo popular y arcaico.

La tercera parte del libro "El estilo", es más bien un estudio de tipo introductorio que un análisis del estilo propiamente dicho, un delineamiento de aspectos verbales del castellano vicentino entre los que se señalan elementos básicos, que lo son tanto del autor como del teatro de la época —uso de personajes no individuales sino típicos, la alegoría, la personificación y el símbolo, la paráfrasis y la glosa— que le llevan a apuntar finalmente la originalidad de Gil Vicente: el manejo y el tratamiento de lo que Paul Teyssier llama "las fuerzas de la naturaleza". Gil Vicente sentía, como ningún otro creador de la época, la naturaleza: las estaciones, los elementos, los astros, el mar, los animales, las plantas. Por otra parte, y oponiéndose en cierto modo a la corriente crítica que tiende a revalorar dentro de la producción de Gil Vicente lo que se podría llamar "la comedia romántica", Paul Teyssier coloca en primer término como lo más valioso y original de las creaciones vicentinas las de inspiración popular, por la riqueza de sus tipos y lo auténtico de su expresividad. Y aquí, como en el caso del léxico portugués vecino al castellano, la falta de estudios minuciosos previos hace imposible la tarea de afirmar ya rotundamente el carácter popular de un giro o una palabra: ofrece el autor unos pocos ejemplos, porque el inventario de este vocabulario sólo podría hacerse en el cuadro de un diccionario de la lengua de Gil Vicente. También ejemplifica otros aspectos de la expresión popular con la misma técnica selectiva o resumidora: santos fantásticos, disparates, injurias, imprecaciones, especial resonancia de ciertas palabras cuyo punto de partida está en la tradición popular, a la que Gil Vicente supera plenamente tanto por su genio de la composición y la adaptación como por saber aliarlos a la más delicada poesía.

Así pues, Teyssier, partiendo de trabajos en los que fragmentaria o tangencialmente se discutían aspectos diversos del bilingüismo analiza focalmente dicho problema y replantea y aclara parcialmente muchos otros aspectos del arte vicentino, en lineamientos generales que podrán servir de nuevos hitos en la exploración del arte de Gil Vicente. La bibliografía de ediciones antiguas, la bi-

bliografía selecta,⁶ la concordancia con la edición Marques Braga (el autor se ha valido para su investigación de los textos del siglo XVI), el utilísimo índice de formas estudiadas a lo largo del libro, facilitan el manejo de *La langue de Gil Vicente* en su condición esencial de libro de consulta para una amplia gama de problemas de lengua española y portuguesa de la primera mitad del siglo XVI.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española

ANTONIO TOVAR, *Catálogo de las lenguas de América del Sur*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961, 412 p.

La descripción conjunta de las lenguas indígenas sudamericanas (y americanas en general) ha presentado siempre la dificultad de la abigarrada heterogeneidad de estas lenguas. Por esta razón, el lingüista —y también el etnólogo— se encuentra a cada paso con la virtual imposibilidad de trabajar sobre la base de una clasificación segura de lenguas cuyo material fónico, gramatical y léxico no ha sido suficientemente descrito y que, en muchos casos, no lo será nunca, puesto que un gran número de estas lenguas indígenas sudamericanas se extinguió en épocas ya históricas o está actualmente terminando su proceso de extinción. En este último hecho, expresamente subrayado por Tovar, radica precisamente la capital importancia de este libro que lleva el título de "catálogo", pero que, en realidad, es mucho más que un mero catálogo, ya que constituye uno de los primeros intentos serios de descripción sistematizada aunque esquemática, y un principio de ordenamiento que hacía mucha falta en nuestro medio.

Sucede en general que lingüistas y etnólogos europeos se trasladan por algún tiempo a la América del Sur y se sienten atraídos por los problemas científicos que presenta la población indígena de este continente. Pero mientras en la mayoría de los casos el resultado se circunscribe a algún pequeño artículo o ensayo, o al mero propósito de utilizar los materiales y conocimientos aquí

⁶ El autor remite para completar su lista de libros "voluntariamente limitada" a las bibliografías vicentinas completas publicadas por la Biblioteca Nacional de Lisboa en 1942 y para el período posterior por el *BHTP*: su selección es explicable, dada la amplísima bibliografía vicentina, pero creo que podrían haberse incluido los trabajos que tocan a los temas específicos que desarrolla el autor y en especial artículos y obras poco difundidas, sobre todo desde el punto de vista de quien no tiene acceso fácil a esas fuentes.

obtenidos para alguna obra de lingüística no americana, su contribución al desarrollo de la americanística no reviste virtualmente ninguna importancia. Unida esta circunstancia al hecho de que los indigenistas americanos del Sur son en su mayoría sólo buenos —o no tan buenos— aficionados, el resultado es que esta ciencia se encuentra virtualmente estancada entre nosotros. Casi podría afirmarse que no se publica nada serio sobre lenguas sudamericanas, excepto las series de investigaciones realizadas por organismos norteamericanos como por ejemplo la Universidad de Cornell, el Summer Institute of Linguistics o las Universidades de Michigan o de California. Últimamente el Brasil también produce abundante y valiosa literatura americanista. En los demás países, sin embargo —incluso en la Argentina— se han hecho pocas investigaciones de valor, y con escasas facilidades editoriales.

En este panorama de estancamiento, uno de los aspectos más lamentables consiste precisamente en la falta de coordinación de datos. En un medio donde no hay actividad editorial de importancia en esta materia, donde a menudo hay que leer los trabajos de los colegas en manuscrito, es indudable que este volumen de Antonio Tovar, excelente lingüista español, constituye un acontecimiento de importancia básica.

Este *Catálogo* es el resultado de la permanencia del profesor Tovar durante dos años en la Universidad Nacional de Tucumán, y la culminación de anteriores viajes y publicaciones americanísticas del mismo Tovar, cuya bibliografía puede encontrarse en este mismo volumen. Como guía y como manual de consulta de todo estudioso que se ocupe de las lenguas sudamericanas, creemos que podrá sustituir con ventaja el catálogo de Mason y el de Rivet y Loukotka que figura en *Les Langues du Monde*. Decimos sustituir, y no complementar simplemente, no porque subestimemos el valor de los trabajos anteriores, sino porque, en innumerables citas, Tovar utiliza virtualmente todo el material de Mason y de Rivet & Loukotka, agregando además material propio.

El material que puede considerarse propiamente como catálogo, está dispuesto en orden geográfico, comenzando por el *yámana* de la Tierra del Fuego hasta llegar al *matagalpa* nicaragiense. Trabajando con cierto orden entre la gran variedad de lenguas, el autor agrupa las lenguas estudiadas en familias, donde le es posible. En cada caso, lengua por lengua, se mencionan las varias denominaciones y variantes de denominaciones con que ha sido designada, los lugares donde se habla o se hablaba, las varias opiniones acerca de su clasificación, sus diferenciaciones dialectales y, finalmente, las principales características fónicas, morfológicas y sintáticas, en vista de una ulterior clasificación tipológica de todas las lenguas sudamericanas. Esta última parte de la descripción fal-

ta, por supuesto, en las lenguas de las que no se posee ningún material o sólo se dispone de material de muy dudosa veracidad. En fin, la parte correspondiente a cada lengua termina con una lista bibliográfica bastante exhaustiva, propia de esa lengua, la cual remite a la bibliografía general que figura al final del volumen.

Aquí, cabe destacar que la descripción lingüística contenida en este *Catálogo*, por rudimentaria y hasta confusa que sea en varias lenguas (y, desde luego, tiene que serlo cuando se trata de describir un número tan grande de lenguas utilizando fuentes tan insuficientes), está concebida en términos que son poco comunes en el desarrollo de estos temas pues, como antes dijimos, quienes se dedican a ellos suelen ser aficionados que carecen de una seria preparación. En general, suelen predominar criterios contagiados de consideraciones extralingüísticas y aun cuando se haga un enfoque puramente lingüístico, está generalmente viciado por un excesivo "hispanomorfismo" y aun "latinomorfismo" que a menudo lleva a descripciones hechas en términos de futuros de subjuntivo, pretéritos pluscuamperfectos de indicativo, etc. Esto naturalmente no podía suceder con un investigador de profunda base teórica como lo es Tovar, por eso el *Catálogo* será seguramente una sorpresa para el público lector y aun para muchos estudiosos sudamericanos poco acostumbrados al examen interno y estructural de las lenguas. Sería de desear, sin embargo, que en una futura edición se revisaran estas caracterizaciones y se hicieran más coherentes en el sentido de indicar características *paralelas* en las diversas lenguas, sobre todo en la caracterización gramatical.

A continuación del catálogo propiamente dicho (pp. 194-199) hay un bosquejo tipológico que, a nuestro juicio, constituye la parte más objetable del libro. Así lo reconoce, por otra parte, el mismo autor al hacer notar (citando a Greenberg) que "un ensayo de aplicación del método tipológico es todavía inseguro y marginal". Con todo, estamos de acuerdo con el autor en que un estudio tipológico de las lenguas americanas habrá de ser útil. Por las razones que hemos expuesto en las primeras líneas de esta reseña, puede comprenderse fácilmente que en nuestro continente la clasificación tipológica es la única clasificación que puede hacerse —desechada la clasificación meramente geográfica— debido a la casi total ausencia de datos que pudieran conducir a una clasificación genealógica. Más aún, creemos que, por tratarse de lenguas en general no escritas y siempre no literarias, incluso las futuras tentativas de aproximaciones genealógicas deberían basarse sobre todo en criterios tipológicos, en lugar de orientarse por el léxico, como generalmente (y equivocadamente) se suele hacer. Sólo en aquellas pocas lenguas de las que poseemos vocabularios virtualmente completos, podríamos adherirnos a las consideracio-

nes de John H. Rowe ("Linguistic Classification Problems in South America" en *Papers from the Symposium on American Indian Linguistics*, Berkeley & Los Angeles, 1954, pp. 13-26). Sólo que la tipología aquí esbozada por Tovar (y que continúa una anterior publicación del mismo lingüista, con el título de *Esquisse d'une typologie des langues sudaméricaines*, de 1959) nos parece demasiado fragmentaria y asistemática, aun para un simple bosquejo preliminar. Se trata, más bien, de un bosquejo "caracterológico", al estilo (ya anacrónico) de V. Mathesius, y aun dentro de este cuadro la caracterización es tan insuficiente que no podría constituir una pauta para la clasificación. Aunque esto pudiera explicarse en parte por la falta de material primario sistemático y fidedigno, nos parece que para presentar un bosquejo de tipología habría que realizar previamente la elaboración y comparación de los datos disponibles en forma sistemática, es decir, establecer criterios sistemáticos con miras a una especie de tipología estructural como la que propone Vl. Skalička ("O současném stavě typologie", en *Slovo a slovesnost* XIX, 3 (1958), 224-232). Dicho de otra manera, la tipología tiene sentido como criterio de clasificación sólo si compara o distingue sistemas, no meros caracteres aislados. Creemos que, en este sentido, cabía que el autor se basara en los ensayos de tipología de Hockett (*Manual of Phonology*, Baltimore, 1955) y de Voegelin (en *Miscelánea Paul Rivet*, México, 1958).

Queda por destacar una realmente magnífica bibliografía que ocupa casi la mitad del volumen (pp. 203-370) y que, por sí misma, constituiría una contribución invalorable a la lingüística americana. Más que de una bibliografía (puesto que no es crítica), se trata de un índice bibliográfico, a pesar de que muchos aspectos de la bibliografía citada son discutidos dentro del texto del catálogo propiamente dicho. Pero una bibliografía crítica de las lenguas sudamericanas sería una obra gigantesca que ni siquiera podría emprenderse sin contar antes con el índice que publica ahora Tovar.

Cabe hacer algunas observaciones sobre la presentación técnica del libro. Los mapas, que se basan en los de Mason y de Rivet & Loukotka, están presentados en una forma muy interesante que los hace aun más fáciles de manejar que los que les sirvieron de modelos. Sólo pudimos notar algunas pequeñas deficiencias. En el mapa 2, el potiguara, que ocupa un área continua en realidad, figura con dos números diferentes (15 y 38). En el mapa 6, el charrúa (198) está situado en la Provincia de Chiloé en Chile. No se distinguen en el mapa 2 (y tampoco en el texto) el *tape* y el *arachane* que figuran con un solo número (49).

Si los mapas son en general muy buenos, no puede decirse lo mismo del índice, que en una segunda edición habría que rehacer casi totalmente, incluyendo variantes ortográficas y revisándolo

con el texto. Así, por ejemplo, el lector desprevenido que quisiera conocer más acerca de los manuscritos inéditos de Belaieff que figuran en el índice bibliográfico, buscando los nombres *siracua*, *musuraki*, *otunque*, *cautarie*, *poturero*, *guarañoca* y *moro* en el índice de lenguas, se encontraría con que el *siracua* no figura en absoluto; el *musuraki* figura con la indicación del capítulo 5.8 que no existe en el libro; el *otunque* figura como *otuké* y remite al *bororo*, aunque en realidad no se trata de la misma lengua; el *cautarie* figura con ese nombre y también *cautario*, para el cual se remite al *cumaná*, error por *tumaná*, que es otra lengua distinta; el *poturero* figura también con la indicación del inexistente capítulo 5.8; y el *moro* no figura en absoluto en el índice de lenguas. Esto no es más que una muestra de algo que sucede a todo lo largo de este índice de lenguas, que se vuelve así virtualmente inutilizable.

JOSÉ PEDRO RONA.

ALONSO ZAMORA VICENTE, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1960. Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 8. 394 p.

El libro que Zamora Vicente nos ofrece como “una guía para el interesado en la Dialectología española” es en realidad un manual, pero no sólo resume aspectos y sectores ya estudiados y analizados total o parcialmente, sino que, al mismo tiempo, presenta finas observaciones en campos de la especialidad del autor.

Teniendo en cuenta el título del libro —*Dialectología española*— el enfoque resulta ya muy personal, puesto que no incluye las hablas periféricas, catalán y gallego-portugués, y sólo se ciñe al leonés, aragonés, andaluz, judeo-español y español de América,¹ (“todo lo que no siendo rigurosamente castellano, participa de él y de su peripecia histórica, ha sido embebido por él o lo prolonga fuera del territorio nacional”. “Prólogo”, p. 7), y se parte de la descripción de los hechos dialectales en sí mismos, y no del antecedente latino para llegar a los resultados romances. Ambos aspectos: exclusión del catalán y gallego-portugués, descripción de los fenómenos y formas más caracterizadores de cada zona señalan, pues, el enfoque de la obra. Pero, naturalmente, el autor no se propuso la imposible descripción de cada dialecto como sistema expresivo, sino que eligió en cada caso los fenómenos más característicos, en

¹ Tratamiento breve reciben las “Hablas de tránsito” —extremeño, riojano, murciano y canario— (pp. 265-278) y el papiamento de Curazao (pp. 350-355).

sí mismos y por su oposición al castellano y a los otros dialectos, ateniéndose a lo que podríamos llamar "haz de formas diferenciales", con el latín como punto de partida y sin perder de vista los hechos histórico-culturales que han hecho que el dialecto presente, precisamente, esas características y no otras.

Dos aspectos ha destacado el autor en su análisis de los dialectos todas las veces que el estado actual de los estudios publicados o sus propias investigaciones personales le han ofrecido el material necesario: primero lo histórico, que utilizado complementariamente le permite aclarar y dar todo su relieve significativo a aparentes discrepancias o contradicciones que dejan perplejo al observador, y que la historia de la región, con sus noticias de divisiones étnicas o administrativas, procedencias de colonos, romanas, prerromanas o de la Reconquista, aclaran convincentemente; en segundo lugar, el análisis minucioso de los matices fonéticos que se esconden tras las habituales grafías o aun en los signos fonéticos del especialista. A la sistematización de datos ajenos se une aquí el material analizado por el propio autor, fonetista fino y exigente que ha trabajado sobre el terreno. La breve "Introducción" nos enfrenta con problemas de fondo de la historia de la lengua en la península: la diferencia que la invasión árabe impuso al mapa dialectal en relación con el tipo de agrupación de los países de la Romania; el valor del estudio del mozárabe para comprender lo que hubiera sido el desarrollo lingüístico de la península sin la invasión y los azares de la subsiguiente Reconquista. De ahí que este estudio dialectológico parta del análisis del mozárabe (pp. 13-46), que permitirá comprender y valorar semejanzas y diferencias de forma, a oriente y occidente del eje imaginario formado por el castellano normal.

A pesar de la brevedad de la exposición el autor pone de relieve, con claridad, matices y diferencias (que muestran la complejidad de esa lengua reconstituida) muy notables en los estudios de los últimos años, sobre todo después del descubrimiento de las jarchyas, que han permitido multiplicar las observaciones de lengua, especialmente en morfología y sintaxis.

Antes de pasar a los dialectos hoy existentes, separando a éstos del antiguo mozárabe, estudia Zamora Vicente dos fenómenos importantísimos para la dialectología española: aspiración y yeísmo, su historia, distribución actual y carácter. Sólo al iniciar el "Resumen" correspondiente a la aspiración se aclaran los motivos del minucioso análisis previo: "El reparto actual de la aspiración es, pues, muy ilustrador para ver el desenvolvimiento histórico del castellano", pero en ninguna parte se señala explícitamente al lector la necesidad metodológica de estudiar por separado esos dos aspectos de la evolución del castellano y precisamente en ese lugar

del libro. Creo que podemos pedir al autor, para futuras ediciones de este valioso manual, la inclusión de un capítulo previo de principios metodológicos y enfoques para el estudio de los dialectos españoles, y en el que no debieran faltar, entre otros, los conceptos de lengua general, lengua regional, norma, ruralismo, vulgarismo, exposición de principios indispensable para el español de América, puesto que no se trata del dialecto de una limitada zona geográfica, sino de una lengua hablada y escrita por millones de hablantes a lo largo de todo un continente. La misma necesidad de presentar al lector las coordenadas del trabajo se manifiesta en lo que toca a la decisión de estudiar los dialectos peninsulares como unidades mayores en lugar de subdividirlos: en lugar de leonés, asturiano, montañés, por un lado y aragonés, pirenaico por otro lado, Zamora Vicente prefirió agruparlos en leonés y aragonés (si bien en la copiosa "Guía bibliográfica" final las "Hablas aragonesas" y las "Hablas leonesas" aparecen con sus subdivisiones). Y en este sentido también se echa de menos, tratándose de un manual, un cuadro con los signos fonéticos utilizados, puesto que los que necesita Zamora Vicente para matices dialectales exceden con mucho al incluido en el *Manual de pronunciación española* de Navarro Tomás que habitualmente manejan los alumnos.

Cabe destacar dentro del conjunto la importancia que el autor ha dado al andaluz, caracterizado por Américo Castro (en "El habla andaluza") como "el castellano del centro de la península que se difundió sobre las tierras reconquistadas desde el siglo XIII hasta fines del XV". Justamente la comparación del trabajo de Zamora Vicente con el artículo de A. Castro, recogido en *Lengua enseñanza y literatura* (Madrid, 1924), es una muestra de lo que se ha adelantado desde los años 20 hasta el presente en conocimiento técnico y pormenorizado del habla andaluza, especialmente en la fonética (seseo, ceceo, aspiración, vocalismo, etc.).²

Esta parte del libro de Zamora Vicente resultará en realidad indispensable como resumen claro, preciso y detallado no sólo para orientar a quienes quieran iniciarse en los problemas de la fonética andaluza, sino también para comprender la génesis de ciertas formas del español americano. El mismo carácter de resu-

² Basta comparar la bibliografía del tema en el *Manual de dialectología española* de García de Diego, Madrid, 1946, con la que ofrece Zamora Vicente (que explícitamente declara como incompleta) para comprender el avance de los estudios y la riqueza de materiales que el autor debió seleccionar, organizar y presentar en forma coherente de entre trabajos tan importantes como los de Navarro Tomás, Rodríguez Castellano, Adela Palacio, Dámaso Alonso, el propio Zamora Vicente y su esposa María Josefa Canellada, Rafael Lapesa, M. Alvar, García de Diego, Wilhelm Giese.

men básico ofrece la parte que se refiere al judeo-español, si bien la materia no ofrecía las posibilidades de tratamiento o enfoque nuevo. En cambio, por su formación científica y contacto personal con América, Zamora Vicente estaba en condiciones de ofrecernos un resumen más sistemático del castellano americano; es lástima que no se haya decidido a hacerlo. Resultan claros y acertados los planteos respecto a ciertos rasgos fonéticos, a las diferencias de pronunciación entre tierras altas y bajas, voseo y andalucismo. Si bien varias veces el autor habla de la "homogeneidad" que, a pesar de las diferencias presenta el español americano, ha dejado relegada a una nota (la misma nota en que, también de pasada, se menciona otro hecho fundamental y necesitado de replanteo: las relaciones existentes en América entre la lengua escrita y la lengua hablada) la mención del problema de la escisión del español americano, que en el pasado tanto preocupó a los estudiosos de estos asuntos. Los hispano-americanos debemos estar agradecidos a Zamora Vicente por su análisis y por el hecho de primerísima importancia de haber incorporado al ámbito de la dialectología española el estudio del español americano.

Los distintos capítulos del libro llevan notas que aclaran puntos estudiados o comentan la bibliografía correspondiente, completando así la "Guía bibliográfica" clasificada que, lo mismo que los 21 mapas incluidos, hacen de la *Dialectología española* una verdadera guía para estudiantes y estudiosos de todos y cada uno de los temas abarcados por el autor.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española



ABREVIATURAS

- AFC*: Anales de Filología Clásica, Buenos Aires.
BAAL: Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
BAE: Boletín de la Real Academia Española, Madrid.
BDH: Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, Buenos Aires.
BHi: Bulletin Hispanic, Bordeaux.
BHS: Bulletin of Hispanic Studies, Liverpool.
BHTP: Bulletin d'Histoire du théâtre portugais, Lisboa.
Bib. Aut. Esp.: Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
BLH: Boletín de Literaturas Hispánicas, Rosario.
Clás. Cas.: Clásicos Castellanos, Madrid.
CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
EMP: Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid.
Fil: Filología, Buenos Aires.
HR: Hispanic Review, Philadelphia.
Hu: Humanidades, La Plata.
LT: La Torre, Río Piedras, Puerto Rico.
MLN: Modern Language Notes, Baltimore.
NBAE: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica, México.
PhP: Philologica Pragensia, Praga.
PMLA: Publications of the Modern Language Association of America, Baltimore.
RBF: Revista Brasileira de Filologia, Río de Janeiro.
RevIb: Revista Iberoamericana, Iowa.
RF: Romanische Forschungen, Köln.
RFE: Revista de Filología Española, Madrid.
RFH: Revista de Filología Hispánica, Buenos Aires.
RHi: Revue Hispanic, Paris.
RLR: Revue des Langues Romanes, Montpellier.
Ro: Romania, Paris.
ROcc: Revista de Occidente, Madrid.
RPh: Romance Philology, Berkeley.

ESTA REVISTA SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EL 30 DE NOVIEMBRE
DEL AÑO 1963 EN LA EDITORIAL
LEONARDO IMPRESORA,
MEXICO 2230 - BUENOS AIRES.

S U M A R I O

ARTÍCULOS

CHARLES V. AUBRUN, *Tradición literaria y crítica tradicionalista*, p. 1; ANA MARÍA BARRENECHEA, "*La ilustre fregona*" como ejemplo de estructura novelesca cervantina, p. 13; HUGO W. COWES, *Problema metodológico en un texto lírico de Miguel de Unamuno*, p. 33; DEMETRIO GAZDARU, *La suerte en Provenza y Cataluña del tema literario de "Fontefrida"*, p. 51; EVERETT W. HESSE, *Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: "Eco y Narciso"*, p. 61; OFELIA KOVACCI y NÉLIDA SALVADOR, *García Lorca y su "Leyenda del tiempo"*, p. 77; GERMÁN ORDUNA, *El fragmento P del "Rimado de Palacio" y un continuador anónimo del Canciller Ayala*, p. 107; JOSÉ P. RONA, *El uso del futuro en el voseo americano*, p. 121; MABEL V. MANACORDA DE ROSETTI, *La frase verbal pasiva en el sistema español*, p. 145; KEITH WHINNOM, *MS. Escorialense K-III-7: el llamado "Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza"*, p. 161.

NOTAS

RAQUEL MINIAN DE ALFIE, *Nombres indígenas en un comedia de Lope*, p. 173; RAÚL MOGLIA, *La redacción de "Recuerdos de Provincia"*, p. 176; RAÚL VICINI, *Humboldt y Sarmiento*, p. 179.

RESEÑAS

CARLOS BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo* (ROBERTO YAHNI), p. 187; MANUEL ALVAR, *Textos hispánicos dialectales* (JOSÉ P. RONA), p. 190; JAMES CROSBY, *The Sources of the Text of Quevedo's "Política de Dios"* (BEATRIZ E. ENTENZA DE SOLARE), p. 195; HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der Modernen Lyrik, von Baudelaire bis zur Gegenwart* (OLGA COSTA VIVA), p. 197; GRISWOLD S. MORLEY y RICHARD TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope* (RAÚL MOGLIAQ), p. 203; ISAAC PARDO, *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de Varones Ilustres de Indias* (VIENA SUSANA FRANCONI), p. 207; W. H. SHOEMAKER, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI* (FRIDA WEBER DE KURLAT), p. 208; PAUL TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente* (FRIDA WEBER DE KURLAT), p. 211; ANTONIO TOVAR, *Catálogo de las lenguas de América del Sur* (JOSÉ P. RONA), p. 218; ALONSO ZAMORA VICENTE, *Dialectología española* (FRIDA WEBER DE KURLAT), p. 222.