

# FILOLOGÍA

AÑO XV

1971

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS*

"Dr. AMADO ALONSO"

(1971)



# FILOLOGÍA

**Director: FRIDA WEBER DE KURLAT**

**Secretaria: Celina Sabor de Cortazar**

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

El presente tomo XV reúne colaboraciones de profesores, jóvenes egresados, becarios y ayudantes de investigación del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" quienes dedican sus trabajos a la Facultad de Filosofía y Letras como homenaje en el setenta y cinco aniversario de su fundación.

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS (25 de Mayo 217, Bs. As.); los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3065, Buenos Aires).

# FILOLOGÍA



AÑO XV

1971

## EL AUTO DE LA HUIDA A EGIPTO, DRAMA ANÓNIMO DEL SIGLO XV

La importancia de este texto, cuya difusión se ha visto dificultada por una primera edición de tirada reducida, nos ha llevado a reproducirlo<sup>1</sup>. Justo García Morales tuvo a su cargo esa publicación, acompañada de introducción y reproducción facsimilar del texto<sup>2</sup>. El manuscrito provenía del monasterio de monjas clarisas de Santa María de la Bretonera, cerca de Belorado, provincia de Burgos y había ingresado en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1944.

### *Autoría*

Por un imponderable azar la zona estuvo íntimamente relacionada con el primitivo quehacer dramático español. En efecto, según Schak<sup>3</sup>, el conde de Haro agasajó a poca distancia de allí, en Briviesca, al Marqués de Santillana, al obispo de Burgos, a la infanta doña Blanca y a su madre, con "momos" y otros entretenimientos, a su paso por el lugar en 1440. Más importante todavía es la cercanía del convento de Calabazanos, donde se llevó

<sup>1</sup> Estudios recientes ni siquiera lo mencionan, como ocurre en *Tradicón y creaci6n en los orígenes del teatro castellano*, de HUMBERTO LÓPEZ MORALES. Madrid, Alcalá, 1968, o lo hacen superficialmente, como en el de JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA, *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calder6n (1550-1635)*, Montpellier, 1961.

<sup>2</sup> *El auto de la huida a Egipto*, Colección de Joyas Bibliográficas de la Biblioteca Nacional [de Madrid], 1948. De aquí en adelante el nombre de su primer editor, JUSTO GARCÍA MORALES irá abreviado JGM.

<sup>3</sup> *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886, I, p. 239.

a cabo la *Representación* de Gómez Manrique entre 1467 y 1481. Es interesante destacar que el monasterio de la Bretonera era de la misma observancia religiosa y había sido fundado en 1446 por los Condes de Haro, don Pedro de Velasco y doña Beatriz Manrique, hermana de Gómez Manrique.

Para JGM la fecha límite de composición de la piecita que nos ocupa estaría dada, por un lado, por el año de fundación del convento donde se encontró, y, por otro, por la mención del propio manuscrito: "truxole la sr. doña marya de Vco. [tachado un segundo *truxole*] año de dxij", es decir 1512.

Las coincidencias apuntadas hicieron que Justo García Soriano, padre de JGM adjudicara la autoría de la obra a Gómez Manrique<sup>4</sup>. Por nuestra parte, creemos que las divergencias estilísticas entre las obras de Gómez Manrique y el *Auto* invalidan las relaciones señaladas. Hemos analizado las composiciones de Gómez Manrique en la edición de R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del s. XV*, NBAE, Madrid, 1915, tomo II, pp. 1-154, y en la que lleva el nº 372, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (180 versos), encontramos que los adjetivos se hallan en una relación de 46 %, en tanto que en nuestro *Auto* (384 versos) estos cubren solo un 17 %. Además este mínimo porcentaje se llena con adjetivos poco originales y repetidos: *sancto* (11 veces), *vendyto* (6 veces), *grande* (3 veces), *fyera* (3 veces), *pecador* (2 veces), *buen* (2 veces), *tamana* (2 veces), *malvado*, *agena*, *alegres*, *verdadera*, *eterno*, *ynfynyto*, *consolado*, *lybre*, *preçyoso*, *poderoso*, *manso*, *altos*, *ynspyrado*, *salvado*, *perdonados*, *fatigado*, *cansado*, *cruel*, *dygno*, *desposada*, *consagrada*, *perfecto*, *vonyto*, *descalço*, *contento*, *harto*, *esquyva*, *mayor*, *amado*, *sacras*, *frescas*, *justa*; podríamos agregar como más originales: *falso*, *fraguoso*, *provados*, *bruta*, *desterados*. Veamos, en cambio, el poder adjetivador de Gómez Manrique: (nº 337) "rezias aue-

<sup>4</sup> *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático, con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945 (tirada reducida de 100 ejemplares, que reúne y cierra los artículos, que, con el título de *El teatro de colegio en España*, publicó desde 1927 a 1932 en el BRAE). Actualmente también JGM se inclina por esta opinión.

nidas”, “herramientas... orinientas”, “caballo rixoso”, “febridadas copas”, “llorantes cuitados”, “mano matadora”. No es raro, además, encontrarlos agrupados: (nº 337) “lagrimas caydas/demandadas y esparzidas”, “persecuciones/momentaneas y modernas”, “estos doloridos,/amargos tragos mortales”, “ansia tan esquivada,/tan triste, tan lastimera”, “heridas/cruelles y dolorosas/dignas de ser muy sentidas/lamentadas y plañidas/con unas queexas rauiosas”. Hay también casos de fuerte hipérbaton, muy alejados del tímido cruce sintáctico de nuestro *Auto*: (nº 365) “muchas mudar colores”, (nº 376) “tanta me fagan mengua”, (nº 416, “Loores y suplicaçiones a Nuestra Señora”) “La humana fue natura”, (nº 377) “fartas fallares tristeças/e cuidados”. Las aliteraciones son recurso corriente en Gómez Manrique y completamente inusitado en nuestro *Auto*: (además de las ya aparecidas) “con muchas dubdas dubdoso” (nº 337), “mereçia su mereçimiento” (nº 346), “o pena tanto penosa” (nº 408), “estrellas/escuras y demudadas”, “de muy cruda muerte muerto” (nº 419, “Coplas fechas para Semana Santa”). También se encuentran muchos ejemplos de versos encabalgados, recurso ajeno por completo a nuestro *Auto*: “E tocando las bastardas/tronpetas a pelear” (nº 365). Por último, consideremos la composición nº 378, que podría inducirnos a pensar en un acercamiento mayor, al producirse la mención del tema del auto —que era, por otra parte, de propiedad común—; sin embargo, veamos qué diferente es en su belleza formal y variedad métrica: (“Los cuchillos del dolor de nuestra señora”)

“Fue tu anima bendita  
de cuchillo muy cruel  
llagada, quando por el  
gran temor de escalonita  
viajaste con reçelo  
en Egipto  
con el tu fijo chiquito,  
rey del çielo”.

En conclusión, creemos que nuestro *Auto* se debe a la inspiración de un autor desconocido, contemporáneo de Gómez Man-

rique o poco posterior, que lo compuso como pieza de circunstancias. El hecho de que no pueda adscribirse a la corriente enciniana manifiesta su importancia, pues, una vez admitida su antigüedad, documenta tradiciones desconocidas. Dos son los elementos cuya ausencia establece la independencia de la corriente que, a través de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de la *Vita Christi*, aflora en los dramitas de Encina, publicados en 1496: la carencia de pastores y de su vehículo de expresión, el sayagués. Si esta obra hubiera sido escrita en la primera o segunda década del s. XVI, no habría podido evitar esa arrolladora influencia.

Ninguna de las obras en las que se han cifrado nuestros orígenes dramáticos contiene la abundancia de elemento musical de nuestro *Auto*; en él aparecen cinco complejos villancicos, cuya versificación también es ajena a la tradición conocida. Por ello creemos rebatible la aserción de Bruce W. Wardropper, quien piensa que Encina ha sido el primero en cerrar sus obras dramáticas con villancicos<sup>5</sup>. En realidad, las obras de Encina y la de nuestro autor anónimo son manifestaciones paralelas que se desprenden de una tradición común, popular y oral.

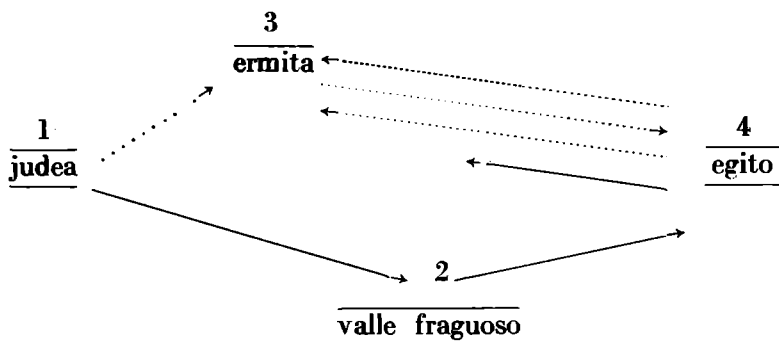
El único rusticismo del *Auto* parece imputable al copista, pues aparece en una sola ocasión, v. 59, *muestra*, en lugar de *nuestra*. Sus otras particularidades de escritura son el empleo de la *y* en lugar de la *i* (salvo en algunos pocos casos, como los de los vs. 36 y 37), de la *r* en lugar de la *rr*, como en los vs. 243-244: “syera”/“fyera”. También en el v. 47 *levar* (llevar) y en el 51 *levara* (llevará), pero aparece la *ll* inicial en *llamado*, *llegando*; en el v. 72, la confusión *umylyan* (humillan); en dos ocasiones se escribe *u* después de *g*: *fraguoso* (v. 73) y *consiguo* (v. 212): se trata de la vacilación por la doble pronunciación de la *g*; sería una ultracorrección de grafía.

<sup>5</sup> *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 160.

*Estructura escénica*

Ninguno de los dramas primitivos, a excepción de la tardía *Egloga de Plácida y Vitoriano*, influida, a su vez, por *La Celsina*, contiene la medieval complejidad de desplazamiento escénico del *Auto*. Cuatro son los lugares que es necesario imaginar: 1) *judea* (casa de la Sagrada Familia), 2) *valle fraguoso*, 1) *judea* (casa de la familia de San Juan Bautista), 3) *ermita*, 4) *egito*, 3) *ermita*, 4) *egito*.

En el siguiente cuadro expresaremos los movimientos de los personajes con los siguientes signos: —————> (para la Sagrada Familia), .....> (para San Juan Bautista), - - - - -> (para el peregrino).



Hasta el v. 134 la acción se da en los dos primeros lugares; de allí al final (v. 384), en el 3 y 4. Las escenas de desplazamiento de la Sagrada Familia de 2 a 4 y de San Juan de 1 a 3 serían mudas, pues no se indican con diálogo ni acotación, sino que están supuestas en el desarrollo. Como en los antiguos *misterios* extrapeninsulares, encontramos puestas en escena simultáneas: la Sagrada Familia debía estar siempre en escena y se hallaría en 4 (*egito*), cuando San Juan pide licencia a sus padres en 1 (*judea*); también debía hallarse colocada en 4, cuando el *peregrino* está en 3 (*ermita*). San Juan hace su aparición en el v. 111 y de allí en adelante permanece en escena hasta el final, por lo tanto debía hallarse en 3, cuando el *peregrino* dialoga con *nuestra señora* en 4.

Del mismo modo es múltiple la acción, como cabal manifestación prerrenacentista: las dos situaciones escenificadas, una (A) que sirve de base, la huida a Egipto de la Sagrada Familia, y otra (B), la profesión de fe de San Juan, están solo encadenadas por el personaje del *peregryno*. La Sagrada Familia y San Juan no llegan a enfrentarse. Cada una de las dos acciones tiene su clímax independientemente; ambas poseen un significado similar, son la transformación espiritual: en A, la repentina adoración de los tres ladrones (vs. 95-102); y en B, la declaración de fe del *peregryno* (vs. 317-324). El entrecruzamiento de las dos acciones permite sugerir la vida de la Sagrada Familia en el destierro, mediante los traslados al *peregryno*, que, además pinta indirectamente su vida cotidiana. Este recurso dota de agilidad la estática escenificación del tema bíblico.

Veamos en un cuadro el entrecruzamiento de acciones:

Acción A	Acción B
ángel, <i>Josepe</i> , <i>n. señora</i> , Jesús, los tres ladrones vs. 1-110 (lugares 1 y 2) Clímax	San Juan, <i>Zacaryas</i> , <i>Sta. Ysabel</i> , <i>peregryno</i> vs. 111-229 (lugares 1 y 3)
<i>n. señora</i> , <i>peregryno</i> , ( <i>josepe</i> y Jesús) vs. 230-269 (lugar 4)	San Juan, <i>peregryno</i> vs. 270-356 (lugar 3) Clímax
ángel, <i>josepe</i> , <i>n. señora</i> , Jesús vs. 357-384 (lugar 4)	

La acción A se desarrolla en 178 vs. y la B, en 106. El *peregryno* es el único personaje que se mueve entre 4 y 3. Esta polarización está subrayada, en el texto, por la cercanía de las



ideas *alla-aca* del 4º villancico, a dos voces, en la segunda parte en boca del *romero* o *peregryno*, vs. 299-300, y en los vs. 370-372 a cargo de *josepe*.

El desarrollo temporal se cumple, en cambio, de manera simple. El lapso corresponde al destierro y vuelta de Egipto de la Sagrada Familia (acción A); y a la reclusión en soledad de San Juan (acción B), para la que no hay fuentes evangélicas.

La parte más original de la estructura está centrada en la "escena VI", que hemos numerado como "tirada 19". Nos encontramos en presencia de un diálogo rápido a cargo de San Juan y el *peregryno*, quienes se expresan en frases que abarcan un par de versos en cada caso; ejemplo de vivacidad oral único en la primitiva lírica-dramática castellana, y que posee perfecta ilación, salvo en el v. 163, en el que la contestación de San Juan es, tal vez, un poco cortante. Igualmente original es la abundancia de las partes cantadas, que debieron de conmovier gratamente al auditorio, y que, además, pone de manifiesto la estrecha relación con la actividad cancioneril del s. XV, en contra de cualquier estrecha noción sobre los contornos de los géneros literarios en la Edad Media. No estamos de acuerdo con JGM, quien en su estudio introductorio de la primera edición establece que los villancicos aparecen en los momentos patéticos. Creemos, por nuestra parte, que todos pertenecen a una variedad que llamaríamos "de movimiento". En efecto, en todos resaltan verbos con tales características, que acompañan la mutación escénica:

1º (*Josepe*, vs. 33 a 44):  
 "ángel, tu que me mandaste  
 de judea yr a egyto,  
*guyanos* con el chyquyto"

2º (*Josepe*, vs. 53 a 70):  
 "andemos, señora, andemos"

3º (*peregryno*, vs. 215 a 229):  
 "¡o, que gloria es la mya,  
 "en llegando, ofrescerle he..."

4° (S. Juan en contrapunto con el *peregryno*, vs. 270 a 300)  
 “romeryco, tu que *vienes*”<sup>6</sup>

5° (*josepe*, vs. 373 a 384)  
 “alegrarte as, tyera mya  
 porque a vysytarte *va...*”

Digamos también que el 1° y 2° corresponden a la ida a Egipto de la Sagrada Familia, y el 5° a su vuelta; mientras que el 3° se da en ocasión de la ida del *peregryno* a Egipto y el 4°, entre San Juan y el *peregryno*, con motivo de la vuelta de este. Una manera más de marcar la importancia en la oposición *judea-cygo*, que se manifiesta como *leitmotiv* en el v. 34: “de judea yr a egyto”.

Nuestro autor evidencia cierto poder de visualización dramática en algunas indicaciones, como la del v. 73: “*este valle*”, o del v. 151: “*las yervas que veys*”. De igual manera la abundancia de vocativos ayudan al público para la individualización de los personajes. Sin embargo, es posible hablar también de impericia dramática en la escena IV, donde la acción de la aparición de los ladrones y el robo es narrado por *josepe* en la estrofa 11, como introducción a la entrada de esos personajes, quienes podrían haber mimado paralelamente la narración. Adolece igualmente de falta de visualización el relato del *peregryno*, de los vs. 287 y 288-9, en los que se presenta a la Virgen cosiendo, y, a la vez, con el Niño en la falda, por influencia de dos tradiciones distintas: “*la madre estava cosyendo*” pertenece a la tradición cancioneril (recuérdese la canción sefardí que comienza: “*mi madre estaba cusiendo*”) y los vs. siguientes, en cambio, a la pictórica: “*y en la su halda tenya/aquel que el mundo regya*”.

Las 12 escenas contienen breves acotaciones que solo en un caso, vs. 48-9, dividen la estrofa sin necesidad, hecho que, tal vez, se deba a un error del copista. Esos comentarios marginales resultan exigüos en cuanto al mutis de los personajes; sobre todo del *angel*, *zacaryas*, *sta. ysabel* y los ladrones.

<sup>6</sup> JGM ya había señalado la relación de este comienzo de villancico con otros tradicionales; faltaría agregar que nuestro autor obró aquí adelantándose, también en esto, a la manera lopesca.

*Forma*

La versificación del *Auto*, de variedad inusitada en las partes cantadas y en el diálogo de la escena VI, proclama el singular aporte de esta pieza a nuestro teatro primitivo<sup>7</sup>.

S. Griswold Morley en "Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega", *HMP*, 1925, I, pp. 505-531, documenta cuartetos del tipo *abba* y *abab* en Gómez Manrique. La mezcla indiscriminada de estas dos formas se da en todo el teatro primitivo, incluso en Gil Vicente, el más hábil de ellos. Gómez Manrique, además, parecería haber intentado adaptar el metro al personaje pues sus pastores usan tercetos de base, o tercetos al final de estrofas de 7 vs., en tanto que los restantes personajes se expresan en coplas. Juan del Encina, L. Fernández y Diego Sánchez de Badajoz continuaron empleando esas estrofas, pero nunca usaron más de uno de estos tipos en cada obra:

estrofas de 9 vs. (quintilla y redondilla y viceversa)

*abba:cdcc*

*abab:cdcc*

*abaab:cdcd*

estrofas de 10 vs. (doble quintilla)

*abaab:cdcd*

estrofas de 3 vs.

*aza, byb, etc.*

estrofas de 7 vs. (cuarteta y terceto)

*abba:cdc*

Digamos, para completar el estudio de Morley, que Rodrigo de Cota, a quien no ha incluido por considerarlo ajeno al género teatral, utiliza en su *Diálogo* la primera de las formas estróficas de 9 vs. Gracias a estas consideraciones previas podrán juzgarse las innovaciones de nuestro *Auto*. En él las estrofas de base están

<sup>7</sup> Nos detenemos en la descripción de la versificación porque no resulta bastante clara la de JGM.

compuestas por dos redondillas como las que consigna Morley, pero enmarcadas de la siguiente manera por los 5 villancicos:

cuartetos dobles	<i>abba - abba</i> (vs. 1-32)
villancico 1°	<u>abb: cddc</u> <u>baabb</u> <sup>8</sup>
cuartetos dobles	<i>abba - abba</i> (vs. 45-52)
villancico 2°	<u>aa: bccb</u> <u>baaa</u> <i>deed daaa</i>
cuarteta	<i>abba</i> (vs. 71-4) <i>abab</i> (vs. 75-78)
cuartetos dobles	<i>abba - abba</i> (vs. 79-134)
tirada 19 tratada más adelante	(vs. 135-214)
villancico 3°	<u>aa: bbbaaa</u> <u>cddccaa</u>
cuartetos dobles	<i>abba - abba</i> (vs. 230-269)
villancico 4°	<u>abb: cddc</u> <u>abb</u> <i>effe</i> <u>bb</u> <i>ghhg</i> <u>bb</u> <i>ijji</i> <u>bb</u>
cuartetos dobles	<i>abba - abba</i> (vs. 301-364) <i>abba - abab</i> (vs. 365-372)
villancico 5°	<u>abb: cddc</u> <u>ababb</u>

De los cinco villancicos los que están en boca de *josepe* son los más sencillos (el 1° y el 5° tienen el mismo tipo de rima en los versos retomados); el 3° y 4° presentan, en cambio, estrofas con 6 y 7 versos. El hecho de que todos retomen la rima de la estrofa inicial al final de las estrofas siguientes los emparenta más con la antigua forma del zéjel: *aa bbba ccca*, etc. Digamos que también la ausencia del pie quebrado en el *Auto* lo aleja de la corriente enciniana.

<sup>8</sup> En el *Auto o farsa del nacimiento* de LUCAS FERNÁNDEZ (VI), encontramos la estrofa *abba:accaa*, cuya quintilla presenta alguna semejanza con este.

El diálogo de la escena VI, cuya rima está articulada según JGM. por “la musicalidad de las consonantes”, presenta, sin embargo, cierta regularidad, si se analiza con atención. Esta tirada 19 está rimada, entonces, de la siguiente manera:

vs. 135-8	: <i>ab ab</i>	( <i>ŷs-ado</i> )
139-144	: <i>cd cd cd</i>	( <i>yno-ya</i> )
145-8	: <i>ef fe</i>	( <i>eys-aña-aña-eys</i> )
149-152	: <i>ge eg</i>	( <i>açya-eys-eys-açya</i> )
153-6	: <i>hi hi</i>	( <i>él-asonante: ampo-él-asonante: anco</i> )
157-160	: <i>hc ch</i>	( <i>él-yno-ygno-él</i> )
161-164	: <i>jd jd</i>	( <i>ós-ya</i> )
165-8	: <i>kl lk</i>	( <i>yas-ydo-ydo-yas</i> )
169-170	: <i>mm</i>	( <i>asonante: ñas dél-asonante-alle</i> )
171-4	: <i>ññ ññ</i>	( <i>yo-ejo-ejo-yo</i> )
175-8	: <i>do od</i>	( <i>ya-ú-ú-ya</i> )
179-182	: <i>dp pd</i>	( <i>ya-án-án-ya</i> )
183-6	: <i>dq qd</i>	( <i>ya-ér-ér-ya</i> )
187-190	: <i>od od</i>	( <i>ú-ya</i> )
191-2	: <i>kb</i>	( <i>yas-ado</i> )
192-4	: <i>br</i>	( <i>ado-yga</i> )
195-8	: <i>st ts</i>	( <i>és-ada-ada-és</i> )
199-202	: <i>su us</i>	( <i>és-yda-yda-és</i> )
203-4	: <i>dv</i>	( <i>ya-ombre</i> )
205-6	: <i>vp</i>	( <i>ombre-án</i> )
207-8	: <i>pb</i>	( <i>án-ado</i> )
209-210	: <i>bj</i>	( <i>ado-ós</i> )
211-4	: <i>jw wj</i>	( <i>ós-yguo-ygo-ós</i> )

Las libertades versificatorias que nuestro autor se toma radican, además, en la inclusión de algunas rimas asonantes entre el total de consonantes (vs. 154/6; 169/170); y el hiato es muy frecuente (por ej. en los vs. 3, 27, 32, 34, 36, 51, 64, 65, 91, 96, 110, 133, 144, 157, 165, 171, 174, 185, 203, 204, 215, 217, 229, 232, 235, 253, 258, 267, 278, 302, 326, 327, 331, 341, 343, 364, 366). Encontramos sinéresis en menor proporción (por ej. en los vs. 86, 87, 142, 161, 187, 309, 335, 368, 376) y diéresis solo en el v. 153. En el v. 75 es necesario quitar *el* para que sea un octosílabo. El mayor problema de irregularidad métrica surge con algunos versos agudos, en los que se halla una sílaba supernumeraria (vs. 137 y 199).

• Las aliteraciones están completamente ausentes de esta com-

posición; aunque sí es corriente la anáfora, por ej. en los vs. 49-50, 51-2, 314-5, y otros.

La lengua del *Auto* pone en juego formas gramaticales que abarcan dos importantes siglos de cambios dentro del castellano, el XV y el XVI. Así sucede, entre otros elementos, con las fórmulas de tratamiento, que son generalmente confundidas dentro de este período. Indicaremos a continuación la evolución detallada en el tratamiento de los diez caracteres que intervienen en nuestro *Auto* pues nos parece útil como contribución al siempre vigente problema del "voseo". Numbraremos cada personaje de acuerdo con su importancia de participación:

- 1 - *peregryno*
- 2 - *san juan*
- 3 - *josepe*
- 4 - *angel*
- 5 - *nuestra señora*
- 6 - *ladron moço*
- 7 - *los tres ladrones*
- 8 - *zacaryas*
- 9 - *sta. ysabel*
- 10 - *jesus* (personaje mudo)

4 a 3 (tú) <sup>9</sup>	estrofa	1	
4 a 3 (vos)		2	
3 a 5 (vos)		3	
3 a 4 tu		5 y 6	
4 a 3 (vos)		7	
3 a 10 (tú)		12	
6 a 10 (tú)		13	
7 a 5 vos		14	
2 a 8 (vuestra merced)		16	
2 a 9 vos		16	
8 a 2 (vos)		17	
9 a 2 (vos)		18	
2 a 1 (vos)		19	
1 a 2 (vos)			- v. 161
2 a 1 (tú)			- v. 168
1 a 2 tu			- v. 169

<sup>9</sup> Colocamos entre paréntesis los sujetos tácitos y libres de ellos los expresos.

2 a 10 (tú)	- v. 187
2 a 5 (tú)	- v. 188
2 a 1 (vos)	- v. 202
1 a 10 (vos)	23 y 24
1 a 5 (vos)	26
5 a 1 (tú)	27
2 a 1 tu	28 y 29
1 a 2 (tú)	30, 32 y 33
2 a 1 tu	34
1 a 2 (vos)	36
2 a 1 (vos)	37 y 38
1 a 2 (tú)	39
4 a 3 (vos)	40
3 a 5 (vos)	41

En conclusión, encontramos los resultados siguientes:

1 a 2 (mezcla)
a 5 (vos)
a 10 (vos)
2 a 1 (mezcla)
a 5 (tú)
a 8 (vuestra merced)
a 9 (vos)
a 10 (tú)
3 a 4 (tú)
a 5 (vos)
a 10 (tú)
4 a 3 (mezcla)
5 a 1 (tú)
6 a 10 (tú)
7 a 5 (vos)
8 a 2 (vos)
9 a 2 (vos)

En cuanto a otras particularidades morfológicas, digamos que en el v. 202 se halla “me veres”, con reducción del diptongo de la segunda persona del plural, hecho que se da con frecuencia en todo el siglo XV y XVI<sup>10</sup>.

Encontramos, además, como rasgo arcaico el auxiliar *ser* con verbo intransitivo en los vs. 166, 167 y 317, que empezó a ser

<sup>10</sup> Véase, por ej., los casos de *El Corbacho* de F. M. de Toledo, ed. de LESLEY BYRD SIMPSON, 2ª parte, IX, p. 174: “¡Veres que nescio!”; XIII, p. 197: “¡y andad alla sy queres!”

posición; aunque sí es corriente la anáfora, por ej. en los vs. 49-50, 51-2, 314-5, y otros.

La lengua del *Auto* pone en juego formas gramaticales que abarcan dos importantes siglos de cambios dentro del castellano, el XV y el XVI. Así sucede, entre otros elementos, con las fórmulas de tratamiento, que son generalmente confundidas dentro de este período. Indicaremos a continuación la evolución detallada en el tratamiento de los diez caracteres que intervienen en nuestro *Auto* pues nos parece útil como contribución al siempre vigente problema del "voseo". Numbraremos cada personaje de acuerdo con su importancia de participación:

- 1 - *peregrino*
- 2 - *san juan*
- 3 - *josepe*
- 4 - *angel*
- 5 - *nuestra señora*
- 6 - *ladron moço*
- 7 - *los tres ladrones*
- 8 - *zacaryas*
- 9 - *sta. ysabel*
- 10 - *jesus* (personaje mudo)

4 a 3 (tú) <sup>9</sup>	estrofa	1
4 a 3 (vos)		2
3 a 5 (vos)		3
3 a 4 tu		5 y 6
4 a 3 (vos)		7
3 a 10 (tú)		12
6 a 10 (tú)		13
7 a 5 vos		14
2 a 8 (vuestra merced)		16
2 a 9 vos		16
8 a 2 (vos)		17
9 a 2 (vos)		18
2 a 1 (vos)		19
1 a 2 (vos)		- v. 161
2 a 1 (tú)		- v. 168
1 a 2 tu		- v. 169

<sup>9</sup> Colocamos entre paréntesis los sujetos tácitos y libres de ellos los expresos.



2 a 10 (tú)	- v. 187
2 a 5 (tú)	- v. 188
2 a 1 (vos)	- v. 202
1 a 10 (vos)	23 y 24
1 a 5 (vos)	26
5 a 1 (tú)	27
2 a 1 tu	28 y 29
1 a 2 (tú)	30, 32 y 33
2 a 1 tu	34
1 a 2 (vos)	36
2 a 1 (vos)	37 y 38
1 a 2 (tú)	39
4 a 3 (vos)	40
3 a 5 (vos)	41

En conclusión, encontramos los resultados siguientes:

1 a 2 (mezcla)
a 5 (vos)
a 10 (vos)
2 a 1 (mezcla)
a 5 (tú)
a 8 (vuestra merced)
a 9 (vos)
a 10 (tú)
3 a 4 (tú)
a 5 (vos)
a 10 (tú)
4 a 3 (mezcla)
5 a 1 (tú)
6 a 10 (tú)
7 a 5 (vos)
8 a 2 (vos)
9 a 2 (vos)

En cuanto a otras particularidades morfológicas, digamos que en el v. 202 se halla “me veres”, con reducción del diptongo de la segunda persona del plural, hecho que se da con frecuencia en todo el siglo XV y XVI<sup>10</sup>.

Encontramos, además, como rasgo arcaico el auxiliar *ser* con verbo intransitivo en los vs. 166, 167 y 317, que empezó a ser

<sup>10</sup> Véase, por ej., los casos de *El Corbacho* de F. M. de Toledo, ed. de LESLEY BYRD SIMPSON, 2ª parte, IX, p. 174: “¡Veres que nescio!”; XIII, p. 197: “¡y andad alla sy queres!”

sustituido por *haber* a fines del s. XV, hasta ser totalmente relegado en la segunda mitad del s. XVI<sup>11</sup>.

En cuanto al artículo definido seguido de adjetivo posesivo de los vs. 67 (“la su pyedad”), 322 (“la su graçya”), etc. fue desapareciendo paulatinamente a mediados del s. XVI<sup>12</sup>. El uso de la preposición *por* en lugar de *para* se da en los versos 124 y 229; esta última gana lugar, en su aparición antes de infinitivo, también en la segunda mitad del s. XVI<sup>13</sup>.

Aparecen en nuestra obra otras formas en pugna, por ejemplo los potenciales y futuros perifrásticos: v. 144, “daroslo ya”; v. 157, “tornarseme ya”; v. 223, “ofresçerle he”; junto a otras actuales como “dare” (v. 226) y “dejare” (v. 227).

La influencia de la lengua oral se manifiesta en la presencia de giros calcados del lenguaje conversacional, como las perífrasis de futuro formadas por “querer” + infinitivo (véanse los vs. 47 106, 123, 261, 284).

Entre las particularidades lexicales señalaremos el uso de *ora* (vs. 114 y 321) con aféresis de *a* y significado de *desde ahora*.

Otras palabras que merecen algún comentario son: *seya* (v. 164), escrita por el copista con una *e* de más<sup>14</sup>, *concejo* (v. 173), en lugar de *consejo*<sup>15</sup>, *a dyos* (v. 210), que aparece todavía sin fundirse, por la cercanía del verbo *quedar*.

El vocabulario utilizado en el *Auto* es reducido, como ya hemos comentado al cotejarlo con el estilo de Gómez Manrique; pero hallamos, sin embargo, la construcción de frases con doble sustantivo para intensificar la idea: v. 27, “la obra y pensamiento”; vs. 376 ss., “fuentes y ryos”, “montes y collados”,

<sup>11</sup> Cfr. R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, 4ª ed., 1954, p. 256.

<sup>12</sup> Cfr. HAYWARD KENISTON, *The Syntax of Castilian Prose, The Sixteenth Century*, The Un. of Chicago Press, Chicago-Illinois, 1937, 19.33.

<sup>13</sup> KENISTON, op. cit., 37.783.

<sup>14</sup> Esta palabra evolucionó de “sedebat”, “sedía”, “seía”. JGM la explica en su Vocabulario como ‘estaba’; preferimos, en cambio, ‘moraba’.

<sup>15</sup> Las dos palabras se confundieron desde temprano; preferiríamos la segunda, de “consilium” y “consulo-ere” (‘deliberación’, ‘reflexión’) antes que la utilizada, que se origina en “concilium” y “concilio-are” (‘unión’, ‘conciliación’).

“campos y prados”, “flores y ruçyos”. Estos últimos aparecen en el villancico final, que es un atisbo nostálgico del “locus amoenus”, en este caso Judea, donde se preanuncia la diafanidad rítmica de Garcilaso.

El hipérbaton aparece a menudo en nuestro *Auto*, pero en su fórmula más simple y dentro del espacio de un octosílabo: v. 141, “soy de egypto peregryno” (otros ejemplos similares en los vs. 97, 272, 302, 318, etc.).

Entre los pocos giros que parecen calcados de fórmulas eclesiásticas, encontramos los de los vs. 271, “el rey de la gloria”; 159, “al que dyos hyzyere dygno”; y 305, “eres su vandra”.

El recurso de la “variatio” se da en varias oportunidades; por ej. en los vs. 316: “esperemos a que venga” y 324: “esperando su venyda”.

### Fuentes

Las fuentes del *Auto* pertenecen a Mat. II, 13-21, para el episodio de la huída, y III, 1-4, para el relato sobre el modo de vida de San Juan Bautista<sup>16</sup>. Parecería haber, sin embargo, cierta incongruencia cronológica en esta unión de fuentes, pues se ha querido comprimir las escenas de ascetismo de San Juan con las de la primera infancia de Cristo, que no fueron simultáneas según parece desprenderse de Mat., II, 23 ss.: “Y vino y habitó en la ciudad que se llama Nazaret [...] Y en aquellos días vino Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea”.

De los dos tópicos evangélicos acerca de la manera de vestir y alimentarse de San Juan (repetido también exactamente por Marcos, I, 6: “Llevaba San Juan un vestido de pelos de camello y un cinturón de cuero ceñía sus lomos, y se alimentaba de langostas y miel silvestre”), encontramos en nuestro *Auto* primeramente lo concerniente a la miel (vs. 151 ss.), pero con la sustitución de *yervas*, en lugar de *langostas* (tal vez elemento poco

<sup>16</sup> JGM indica Mat. III, 1-12; sin embargo, San Juan no aparece en nuestro *Auto* en su tarea más específica y significativa, según se lo describe en esos últimos versículos.

significativo para el español). Lo referente al vestido aparece en el v. 248, con alguna otra nota de pobreza.

El encuentro con los ladrones se cuenta en el *Evangelio árabe de la infancia*<sup>17</sup> y el de los leones proviene del *Evangelio del Pseudo Mateo*, del s. VI.

Como en la *Representación* de Gómez Manrique, también encontramos aquí la referencia a la futura *pasyon* (v. 86).

De todos los personajes es el *peregryno* el que tiene mayor participación, tal vez porque brindaba la libertad de no estar respaldado o conñgurado de antemano por ninguna fuente; su presencia se anuncia en cierto modo en las palabras de *santa ysabel* (v. 131).

*josepe*, que en este *Auto* tiene una llamativa importancia, suele ser el personaje más empequeñecido de la Sagrada Familia, y, justamente por ello, el autor de nuestra pieza tiene el acierto de hacer decir al *peregryno* (v. 197): “¿y al vyejo no dizes nada?”; aunque, sin embargo, en su entrevista con la Sagrada Familia, solo dialoga con la Virgen.

La modalidad caritativa de los personajes se manifiesta en la manera en que estos atenúan sus aseveraciones mediante fórmulas de suspensión de la aserción, como “segun pyenso y entyendo” (v. 91), “dyzen que es vyçyo hurtar” (v. 103), “segun creo” (v. 120), “en my conçejo” (v. 173), “creo” (v. 198), “segun entyendo” (v. 291).

### *Conclusión*

El análisis que hemos llevado a cabo nos ha dado la certidumbre de hallarnos ante una obra de corte netamente medieval que, por sus variados méritos formales, representa un baluarte para la creciente polémica en torno de la tradición preenciniana. Las razones que hemos expuesto a lo largo de estas notas, nos permiten concluir que la obra fue compuesta en la segunda mitad

<sup>17</sup> Cfr. AURELIO DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1956. En este los ladrones se llaman Tito y Dúmaco, y el primero es el bueno.

del siglo XV, con total desconocimiento de la escuela teatral salmantina, y, por lo tanto, como manifestación anónima en concordancia con tradiciones ignoradas, que pudieron ser el tronco común para alguno de los elementos que confluyen en Encina.

JOSÉ AMÍCOLA

Universidad de Hamburgo

## AUTO DE LA HUIDA A EGIPTO \*

	el angel a josepe	
Estr. 1 - Esc. I	josepe, sy estas durmyendo, despyerta y toma el cayado, que por dyos te es mandado que luego vayas huyendo; ha de ser desta manera: josepe, de dyos vendyto, que no pares hasta egyto ny quedes en otra tyera;	1    5
Estr. 2	dyos manda <i>que</i> alla vayays; el quyere que ally moreys, que por muy gyerto sabreys quando cumple que bolvays; levantaos, vyejo, pryado, començad a camynar, que a dyos pyensa de matar el falso erodes malvado.	9    13
	josepe a nuestra señora	
Estr. 3 - Esc. II	dyos, por su angel, dezya que vamos a tyera agena; no resçivays desto pena, esposa y señora mya; y dyze que ally moremos, que el nos ynviara dezir el tyempo para venyr, y que alegres volveremos.	17    21
	nuestra señora a josepe	
Estr. 4	señor esposo, vayamos, cumplamos su mandamyento, con la obra y pensamyento a dyos syempre obedescamos;	25

\* Transcripción del original que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y que puede verse en la citada edición de JGM. Solamente se ha suprimido un signo espiralado que aparece con función de sangría. Creemos que obedece a capricho del copista que lo olvida en muchos casos.

esta noche nos partamos, 20  
 desterados de judea,  
 pues dyos quyere que asy sea,  
 a el plega que volvamos.

Esc. III partense, y llama josepe al angel que los  
 guye

josepe

Estr. 5 angel, tu que me mandaste 33  
 de judca yr a egyto,  
 guyanos con el chyquyto

Estr. 6 guya al hijo y a la madre, 36  
 guya al biejo pecador,  
 que se parte syn temor,  
 adonde manda dyos padre;

y pues al nyno bendyto 40  
 y a nosotros tu sacaste,  
 angel, tu que me mandaste  
 de judea yr a egyto,  
 guyanos con el chyquyto.

el angel a Josepe

Estr. 7 a quien çielo y tyera adora, 45  
 ¿quyen le podrya guyar?  
 por do os quysyere levar  
 camynad con la señora.

prosyge el angel

es verdadera carera, 49  
 es eterno, es ynfynyto,  
 el os levara a egyto,  
 el os volvera a esta tyera.

oyendo josepe al angel, va cantando  
 este vyllançico.

Estr. 8 Andemos, señora, andemos, 53  
 o sy manda, descansemos;

Estr. 9	no me carga my çuron, no he de menester my cayado, que de dyos soy consolado, lybre de toda pasyon, pues que muestra redencion con nosotros la traemos; andemos, señora andemos, o sy manda, descansemos;	55
—————		
Estr. 10	el descanso verdadero es nuestro hyjo precyoso; este es dyos poderoso, este es el manso cordero; en la su pyedad espero que muy presto volveremos; andemos, señora, andemos, o sy manda, descansemos.	63
prosyge josepe		
Estr. 11 - Esc. IV	los tigres y los leones se umylyan al poderoso, y en este valle fraguoso nos cercaron tres ladrones; a la vyrgen quytan (el) manto, a my, la capa y çuron, desnudan al nyno sancto, dexanle en un camyson. †	71  75
Estr. 12	el vyejo y dos hyjos suyos, ladrones que nos rovaron, vyendote, ellos confesaron los altos secretos tuyos, y un hyjo deste ladron, de tu gracya ynspyrado, quesyste fuese salvado en el dya de la pasyon.	79  83

v. 66 JGM omite *el*.

v. 71 JGM inicia la Esc. IV antes del v. 78, pero este pasaje narrado no tiene sentido si no integra el mismo episodio.





- Estr. 9 no me carga my çuron, 55  
 no he de menester my cayado,  
 que de dyos soy consolado,  
 lybre de toda pasyon,  
 pues que muestra redençion  
 con nosotros la traemos;  
 andemos, señora andemos,  
 o sy manda, descansemos;
- 
- Estr. 10 el descanso verdadero 63  
 es nuestro hyjo precyoso;  
 este es dyos poderoso,  
 este es el manso cordero;  
 en la su pyedad espero  
 que muy presto volveremos;  
 andemos, señora, andemos,  
 o sy manda, descansemos.
- prosyge josepe
- Estr. 11 - Esc. IV los tigres y los leones 71  
 se umylyan al poderoso,  
 y en este valle fraguoso  
 nos cercaron tres ladrones;  
 a la vyrgen quytan (el) manto, 75  
 a my, la capa y çuron,  
 desnudan al nyno sancto,  
 dexanle en un camyson. †
- Estr. 12 el vyejo y dos hyjos suyos, 79  
 ladrones que nos rovaron,  
 vyendote, ellos confesaron  
 los altos secretos tuyos,  
 y un hyjo deste ladron, 83  
 de tu graçya ynspyrado,  
 quesyste fuese salvado  
 en el dya de la pasyon.

v. 66 JGM omite *el*.

v. 71 JGM inicia la Esc. IV antes del v. 78, pero este pasaje narrado no tiene sentido si no integra el mismo episodio.



	zacaryas a san juan		
Estr. 17	hyjo la buestra nynez		119
	no os engana, segun creo;		
	naçystes en gran deseo		
	por consolar my vejez;		
	y, pues me quereys dexar		123
	por yr buscar al mexyas,		
	el prospere buestros dyas,		
	el os quyera aqua tornar,		
	sancta ysabel a san juan		
Estr. 18	la graçya de dyos tamana,		127
	hyjo myo, con vos sea;		
	de egyto para judea		
	vyenen por esta montaña,		
	sy alguno vyerdes pasar,		131
	que venga por esta vya;		
	al jesu y a la marya		
	me ynvyareys a saludar.		
	el peregryno vyene de egyto y dyzele san juan		
Tirada 19			
Esc. VI	[s. ju.] amygo, ¿donde venys?		135
	peregryno paresceyme fatigado.		
	asy es, como dezys;		
	de egypto vengo cansado.		
	s. ju. ¿para donde aveys camyno?		
	¿para adonde es vuestra vya?		
	pere. soy de egypto peregrino,		
	a judea vo en romerya.		
	[s. ju.] sy tuvyese pan o vyno,		143
	por çyerto, daroslo ya.		
	[pere.] pues, dezyme, que comeys		
	en esta fyera montana?		
	[s. ju.] la graçya de dyos tamana		147
	me sostyene, como veys.		
	[pere.] dezyme, ¿con esa graçya		
	syn comer os sosteneys?		
	[s. ju.] como las yervas que veys		151
	y en ynvyerno de la laçya.		
	[pere.] teneys vyda muy cruel,		
	en comer yerva del campo.		

- [s. ju.] otras vezes como myel 155  
que a las colmenas aranco.
- [pere.] tornarseme ya hyel  
el comer syn pan y vyno.
- [s. ju.] al que dyos hyzere dygno 159  
vyen podra pasar syn el.
- [pere.] no vyvrya como vos  
syn comer pan solo un dya.
- [s. ju.] estoy esperando a dyos, 163  
que alla en egipto seeya.
- [pere.] ¿como?, ¿el buestro mexyas  
saveys que al mundo es venydo?
- [s. ju.] en velen el fue nascydo 167  
cryase donde venyas.
- [pere.] tu dame las señas del;  
quyero volver a buscalte.  
de una vyrgen [n]ascyo, 171  
desposada con un vyejo.
- [pere.] vyen creo que en my conçejo  
todos tres los dejo yo.
- [s. ju.] la madre llaman marya, 175  
al nyno, sancto jesu.
- [pere.] esos que me dyzes tu,  
yo muy vyen los conosçya.
- [s. ju.] asy dyos te de alegrya 179  
que me cuentos como estan.
- [pere.] no les falta vyno y pan,  
la duena les mantenyas.
- [s. ju.] dyme, ermano, ¿que hazya 183  
o a que gana de comer?
- [pere.] a hylar y a coser,  
travajando noche y dya.
- [s. ju.] ¡o, quien te vyese jesu! 187  
¡o, quien te vyese marya!
- [pere.] ¿y al vyejo, querias ver tu  
que josepe se dezya?
- [s. ju.] vyen se que los conosçyas, 191  
pues a josepe as nonbrado.
- [pere.] pues me as encamynado,  
¿que me mandas que les dyga?
- [s. ju.] que al nyno veso los pyes, 195

	y a la vyrgen consagrada.	
[pere.]	¿y al vyejo no dyzes nada? tanvyen creo que sancto es.	
[s. ju.]	encomyendame a todos tres, dales cuenta de my vyda.	199
[pere.]	a dyos, hasta su venyda, que a la vuelta me veres.	
[s. ju.]	syempre sea en tu guya aquel nyno, dyos y ombre.	203
[pere.]	pues dyme, hermano, tu nonbre para contalles tu afan.	
[s. ju.]	dyos me puso nonb[r]e: juan bautista sere llamado.	207
[pere.]	haz cuenta que me as salvado; hermano, quedate a dyos.	
[s. ju.]	el vaya syempre con vos. y el os traya consyguo.	211
[pere.]	a dyos, juan.	
[s. ju.]	a dyos, amigo; el haga salvos los dos. buelvese el peregryno de egypto cantando	
Estr. 20 - Esc. VII	¡o, que glorya es la mya, saver nueva del mexya!	215
—————		
Estr. 21	yo vy al sancto chyquyto, alla en my tyera de egyto, tan perfecto y tan vonyto, quanto dezyr no savya. ¡o, que gran glorya la mya, saver nueva del mexya!	217
Estr. 22	en llegando, ofresçerle he la my alma pecadora; sy quysyere la señora, la my casa le dare; de buen grado dejare todo quanto yo tenya por andar con el mexya.	223

vs. 216 y 222 JGM ‘‘saver nueva de mexya’’.  
v. 221 JOM agrega un *es* por influencia del v. 215.

	en bolvyendo a egyto, va a adorar a dyos	
Estr. 23 - Esc. VIII	adoro's, santo mexya, y a la madre que os paryo, a la qual suplyeo yo se vaya a la casa mya, y por suya la resciva, y todo quanto yo tengo, y a my, que a servyros vengo, mientras quysyerdes que vyva.	230    234
Estr. 24	un mançevo que halle en una fyera montana, aquel que en glorya se vaña en predycar vuestra fe, al que dystes nonbre, juan, os espera en una syera, dandose vyda muy fyera syn carne, vyno ni pan.	238    242
Estr. 25	al nyño vesa los pyes; muchas encomyendas trayo de aquel descalço y syn sayo, vyrgen madre, a todos tres; las pyedras rompen sus pyes, pyel de camello vestya, de yervas se mantenyva, como una bruta res.	246    250
Estr. 26	en las cuevas se acogya, como culebra o lagarto; tan contento esta y tan harto, como aquel que mas tenya. vyrgen, sy aveys plazer de que aquy con vos yo vyva sy no, [a.] aquella syera esquyva con juan me quyero volver.	254    258
	nuestra señora al peregryno	
Estr. 27	vuelvete por do venyste, vuelve y gusta aquel afan, vuelve a consolar a juan y dyle como nos vyste,	262

	dyle que presto emos de yr; no tardara nuestra yda, y con el haz la tu vyda, hasta que nos veas yr.	266
	estando san juan en su cueva vyo venyr el peregryno y sale a resevevir dyzyendo	
Estr. 28 - Esc. IX	romeryco, tu que vyenes, do el rey de la glorya esta, las nvevas del tu me da.	270
Estr. 29	mucho deseo saver quando sera su venyda, que, al tyempo de tu partyda, tu me uvyeras de hazer olvydar aquesta wyda y yrle a buscar alla; las nvevas del tu me da.	273
	romero	
Estr. 30	en tu tan sancto vyvyr dyos manda que perseveres; dyze, Juan, que aquy le esperas, que muy presto a de venyr; y mas te quyero dezyr quel mundo redymyra; tal nveva save de alla.	280
Estr. 31	la madre estava cosyendo y en la su halda tenya aquel que el mvndo regya; con el se estava rryendo; el vyejo, segun entyendo, syempre adorandole esta; tal nveva save de alla.	287
	prosyge el peregryno	
Estr. 32	a la vyrgen y al chyquyto	294

vs. 269-270 JGM "veñir", "peregrino", "resebirle".

v. 300 El villancico termina aquí como lo prueba la estrofa de 7 vs.  
y la rima *alla*, y no como lo establece JGM en el v. 293.



- dyze aquel su sancto padre,  
que en el vyentre de tu madre  
adoraste al ynfynyto;  
y, pues eres del bendycto,  
contygo estare aca,  
hasta que el venga de alla.
- Estr. 33                      tyenete muy gra[n]de amor,                      301  
dyze su paryente cres,  
dyze que de las mugeres  
no nasçyera otro mayor,  
dyze que eres su vandra,                      305  
que levantes su pendon,  
ynvyate su vendyçyon,  
que aparejes su carera.
- san juan
- Estr. 34                      romero, tu seas vendyto                      309  
del señor que te cryo;  
gran deseo tenya yo  
de ver alguno de egyto;  
no se con que te sostenga,                      313  
sy quyeres aquy vyvyr;  
sy quyeres a dyos servyr,  
esperemos a que venga.
- prosygue el  
peregryno
- Estr. 35                      save, juan, que soy mudado,                      317  
que no soy quyen ser solya,  
quando vyne en romerya,  
de tu vyda fue espantado;  
ora se que dyos es vyda                      321  
y la su graçya es hartura;  
quedemos en la espesura  
esperando su venyda.
- Estr. 36                      vamonos [a] alguna cueva,                      325  
sy la ay en la montaña,  
que el dyablo, con su maña,  
tengo temor que me mveva;

v. 317 El copista repite la palabra *peregryno*.

	dyle que presto emos de yr; no tardara nuestra yda, y con el haz la tu vyda, hasta que nos veas yr.	266
	estando san juan en su cueva vyo venyr el peregryno y sale a reseveir dyzyendo	
Estr. 28 - Esc. IX	romeryco, tu que vyenes, do el rey de la glorya esta, las nvevas del tu me da.	270
Estr. 29	mucho deseo saver quando sera su venyda, que, al tyempo de tu partyda, tu me uvyeras de hazer olvydar aquesta wyda y yrle a buscar alla; las nvevas del tu me da.	273
	romero	
Estr. 30	en tu tan saneto vyvyr dyos manda que perseveres; dyze, Juan, que aquy le esperes, que muy presto a de venyr; y mas te quyero dezyr quel mundo redymyra; tal nveva save de alla.	280
Estr. 31	la madre estava cosyendo y en la su halda tenya aquel que el mvndo regya; con el se estava rryendo; el vyejo, segun entyendo, syempre adorandole esta; tal nveva save de ailla.	287
	prosyge el peregryno	
Estr. 32	a la vyrgen y al chyquyto	294

vs. 269-270 JGM "veñir", "peregrino", "recebirle".

v. 300 El villancico termina aquí como lo prueba la estrofa de 7 vs.  
y la rima *alla*, y no como lo establece JGM en el v. 293.

- dyze aquel su sancto padre,  
que en el vyentre de tu madre  
adoraste al ynfynyto;  
y, pues eres del bendycto,  
contygo estare aca,  
hasta que el venga de alla.
- Estr. 33                    tyenete muy gra[n]de amor,                    301  
dyze su paryente eres,  
dyze que de las mugeres  
no nasçyera otro mayor,  
dyze que eres su vandra,                    305  
que levantes su pendon,  
ynvyate su vendyçyon,  
que aparejes su carera.
- san juan
- Estr. 34                    romero, tu seas vendyto                    309  
del señor que te cryo;  
gran deseo tenya yo  
de ver alguno de egyto;  
no se con que te sostenga,                    313  
sy quyeres aquy vyvyr;  
sy quyeres a dyos servyr,  
esperemos a que venga.
- prosygue el  
                                  peregryno
- Estr. 35                    save, juan, que soy mudado,                    317  
que no soy quyen ser solya,  
quando vyne en romerya,  
de tu vyda fue espantado;  
ora se que dyos es vyda                    321  
y la su graçya es hartura;  
quedemos en la espesura  
esperando su venyda.
- Estr. 36                    vamos [a] alguna cueva,                    325  
sy la ay en la montaña,  
que el dyablo, con su maña,  
tengo temor que me mveva;

✓. 317 El copista repite la palabra *peregryno*.

- myl vezes me ha tentado, 329  
 despues que busque a dyos;  
 dezy, juan, sy osa a vos  
 tentaros aquel malvado.
- san juan
- Estr. 37 a jesu ha de tentar, 333  
 ¡quanto mas a my y a vos!  
 acordaos syempre de dyos,  
 porque no os pueda enganar;  
 començad a contemplar, 337  
 en su sancta encarnaçyon,  
 que por nvestra salvaçyon  
 quyso la carne tomar.
- prosygue san juan
- Estr. 38 muy contino hablaremos 341  
 en nvestra muy sa[n]cta fe,  
 y de espaçyo os dyre  
 lo que de creer tenemos;  
 festejar quyero este dya: 345  
 alguna myel comeremos,  
 y despues contemplaremos  
 en nvestro sancto mexya.
- peregryno
- Estr. 39 para mejor dotrynarme, 349  
 juan, de las yervas comamos  
 y, pues el mvndo dexamos,  
 no quyero engolosynarme;  
 era amygo de dulçores; 353  
 myra, juan, lo que te dygo,  
 despues que tope contygo,  
 solo en dyos hallo favores.
- el angel a josepe
- Estr. 40 - Esc. X buen vyejo, de dyos amado, 357  
 dyos permyte que asy sea,

volveos para judea,  
 que erodes ya es fynado;  
 ally teneys de tornar 361  
 a fenesçer buestros dyas,  
 y las sacras profecyas  
 ally se an de acavar.

josepe a nvestra señora

Estr. 41 - Esc. XI 365  
 esposa, vyrgen y madre  
 del señor que os ha cryado,  
 saved que nos ha mandado  
 a judea volver dyos padre;  
 el angel que nos mando 369  
 que vynyesemos aca,  
 el mesmo me aparesçyo  
 mandanos volver alla.

a la buelta canta Josepe  
 este vylla[n]çyco

Estr. 42 - Esc. XII 373  
 alegrarte as, tyera mya,  
 porque a vysytarte va  
 el que te redymyra.

Estr. 43 376  
 alegraos, fuentes y ryos,  
 y los montes y collados,  
 trayan los campos y prados  
 frescas flores y ruçyos;  
 qualquyera que en ty creya 380  
 con justa razon dyra:  
 alegrarte as, tyera mya,  
 porque a vysytarte va  
 el que te redymyra. 384

• v. 384 JGM dice en la Introducción de su análisis que el *Auto* tiene 360 vs.



## NOTAS SOBRE EL PURGATORIO DE SAN PATRICIO

La *Vida y purgatorio de san Patricio*, de Juan Pérez de Montalbán, popularizó en España un tema que ya poseía una riquísima tradición: el de la cueva prodigiosa en que los pecadores arrepentidos pueden purgar en vida sus faltas<sup>1</sup>. Pronto dos escritores advirtieron sus posibilidades dramáticas y lo llevaron al teatro; uno de ellos fue don Pedro Calderón de la Barca; el otro, el hasta ahora incierto autor de *El mayor prodigio*<sup>2</sup>. No se han estudiado aún de manera detenida las relaciones de estas dos obras entre sí, y de cada una de ellas con la de Montalbán<sup>3</sup>. En estas notas intento señalar algunos aspectos de la conexión entre la *Vida*... y el drama de Calderón.

<sup>1</sup> Se publicó por primera vez en 1627 y se reeditó en varias ocasiones. Trabajé sobre la séptima edición: "*Vida y purgatorio de S. Patricio*. A la serenissima infanta Soror Margarita de la Cruz, Religiosa professa en el Monasterio de las señoras Descalças desta Corte. Por el doctor Ivan Perez de Montaluan, natural de Madrid. En esta septima impression emendado, y añadido por el mismo Autor. Con privilegio. En Madrid. En la Imprenta del Rey. Año M. DC. XXXV. A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad". Al citar, modernizo la ortografía y la puntuación.

<sup>2</sup> WILLIAM L. FICHTER expone el modo en que esta comedia llegó hasta nuestros días y analiza los problemas que plantea su atribución en "Is *El mayor prodigio* by Lope de Vega?" (en *ER*, XXX, n° 1 (1939), 345-351); llega a la conclusión de que debe rechazarse la paternidad lopesca. Lo mismo hacen MORLEY y BRUERTON (*Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, p. 508; Madrid, Gredos, 1968). Sin embargo, en un artículo posterior FICHTER admite que el análisis ortológico permitiría mantener la atribución a Lope (cfr. "Orthoepy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays", en *EH*, pp. 143-153).

En el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas se prepara una edición de esta comedia.

<sup>3</sup> Dan algunas indicaciones LÉO ROUANET, "Notice sur *Le purgatoire*

Una simple lectura nos muestra que el libro de Montalbán es fuente importante de *El purgatorio de san Patricio*. Calderón tomó de él la información que le permitió componer su drama; de tanto en tanto, coincidencias de palabras o de contenidos dan señal evidente de esta relación. Citaré solo algunos ejemplos:

## Montalbán

[Los irlandeses no creían en premios o castigos eternos] porque a su parecer no había más que nacer y morir, como el caballo...

(fo. 42 v.)

Yace entre el septentrión y el occidente la isla de Hibernia, que hoy se dice vulgarmente Irlanda, y un tiempo se llamó de Santos, tantos eran los que la habitaban, dispuestos siempre a derramar su sangre en la palestra del martirio, que es la última fineza de los fieles, siendo tan preciosa la vida, fiarla por su religión a las sacrílegas manos de un tirano que se sabe que vive de ver morir a otros.

(fo. 1 r. - v.)

Calderón <sup>4</sup>

A dios ninguno adoro,  
que aun sus nombres ignoro,  
ni aquí los adoramos ni tememos,  
que el morir y el nacer solo  
creemos.

(jornada I; p. 180a)

Aquí no sabemos más  
que nacer y morir...

(jornada II; p. 195a)

[Dice Patricio, refiriéndose al pueblo en que nació:]

Este entre el septentrión  
y el occidente se asienta

.....  
.....

en la isla que llamaron,  
para su alabanza eterna,  
gran señor, isla de Santos:  
tantos fueron los que en ella  
dieron la vida al martirio  
en religiosa defensa  
de la fe, que esta en los fieles  
es la última fineza.

(jornada I, p. 180a)

*de saint Patrice*”, en *Drames religieux de Calderón. Les cheveux d’Absalon. La Vierge du Sagrario. Le purgatoire de Saint Patrice*. Traduits par la première fois en français avec des notices et des notes par...; Paris, Charles, 1898; pp. 269-294; y ANTONIO G[ARCÍA] SOLALINDE, “La primera versión española de *El purgatorio de san Patricio* y la difusión de esta leyenda en España”, en *HMP*, II, pp. 219-257.

<sup>4</sup> Al no existir —que yo sepa— ninguna edición de este drama con los versos numerados, las referencias resultan poco precisas. Para no hacer aún más difícil la confrontación, he preferido citar según una edición fácilmente accesible hoy: Don Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*. Nueva edición, prólogo y notas de Á. Valbuena Briones. Madrid, Aguilar,



... Elmpor, a quien el mar,  
sirviéndole de cinta de nieve,  
no solo le ciñe, pero aun parece  
que le ata.

... se asienta  
en un monte, a quien el mar  
ata con prisión estrecha.

(jornada I, p. 180a)

(fo. 1 v.)

Calderón no se limitó, por supuesto, a dar forma dramática a los materiales que tomó de Montalbán: los utilizó libremente, como punto de partida para una original obra de creación. Fusionó personajes y situaciones, agregó otros nuevos, redujo o suprimió elementos, alteró su orden o significación, desarrolló aspectos que la fuente apenas mencionaba. Así, por ejemplo, un personaje tan cabalmente trazado como el rey Egerio surgió de la confluencia de dos figuras sobre las que la *Vida*... dice muy poco: el amo de Patricio durante su período de esclavitud ("un príncipe de aquella isla" —fo. 5 v.—) y el rey Leogario (que se opone a la difusión del cristianismo, aunque finalmente se convierte —fos. 20 r.-24 r.—), unida a las referencias de Montalbán a la hostilidad irlandesa contra la fe de Jesucristo (fos. 3 r., 20 v.-21 r., 42 v.-43 r.).

Calderón no escenifica los datos que da Montalbán sobre la vida de Ludovico antes de su conversión (fos. 59 v.-68 v.); solo hace que el personaje exponga algunos de ellos al hacer su presentación ante el rey (jornada I, pp. 182a-184a). En cambio, crea y pone en escena importantes aventuras: el regreso de Ludovico a su patria y toda su actuación en ella (su encumbramiento y caída, el asesinato de Polonia y, finalmente, el encuentro con esta que, resucitada por Patricio, ayuda al criminal a llegar al purgatorio).

Tampoco lleva al escenario sino algunos hechos de la vida de Patricio. Montalbán los narra siguiendo un orden cronológico; habla de su patria y sus padres (fos. 1 r.-3 v.), relata los milagros que obró en su niñez (fos. 4 r.-5 r.), su cautiverio en tierras de Irlanda (fos. 5 v.-7 v.), su rescate (fo. 8 r.), sus largos años de estudio y oración (fos. 8 v.-19 r.) y su aposto-

1969, tomo I, pp. 178-210. Solo me aparto de ella en unos pocos casos, que considero erratas indudables.

lado (fos. 19 v.-24 r.). Calderón no podía recoger todo este material en un drama en que, además, deseaba presentar las aventuras de Ludovico. Puso en escena dos momentos: la esclavitud (que tiene en él características bastante diferentes de las que tenía en Montalbán) y el descubrimiento del purgatorio. Para darnos a conocer el resto —muy simplificado—<sup>5</sup> se valió de relatos (del propio Patricio —jornada I, pp. 180a-181a—, y de Egerio —jornada II, p. 190a-b—) y de mensajes celestiales (jornada I, p. 188b, y jornada II, p. 197a-b)<sup>6</sup>.

En cambio, dos elementos insignificantes en la obra de Montalbán: las indicaciones de que Patricio convirtió a las hijas de su amo<sup>7</sup> y de que resucitó muertos<sup>8</sup>, se desarrollan hasta con-

<sup>5</sup> Por ejemplo, la primera época de la prisión de Patricio, relatada extensamente por Montalbán (fos. 20 r.-24 r.) se reduce a un breve relato de Egerio: "...El esclavo atrevido/ que de la prisión huyó,/ de Roma a Irlanda volvió,/ y predicando la fe/ de Cristo, tan grande fue/ el número que ha seguido/ su voz, que ya dividido/ el mundo en bandos se ve."/ "...a muerte condenado/ de otros reyes, se ha librado/ con escándalo tan fiero,/ que ya atado en un madero/ estaba, cuando la tierra/ .../ ...tembló,/ gimió el aire, y se eclipsó/ el sol..."/ "...cuantos/ entre prodigios y espantos/ admiraron su castigo,/ le siguieron..." (jornada II, p. 190 a-b).

<sup>6</sup> La duración de la vida de Patricio es mucho menor en Calderón. Montalbán la sintetizaba así: "...se resume en ciento y trece años, repartidos desta manera: dieciséis en su patria con sus deudos, seis cautivo de los piratas, dieciocho en compañía de su maestro san Germán obispo, quince comunicando en Roma con hombres doctos y rogando a Nuestro Señor le diese espíritu para aprovechar en su viña; treinta y cinco predicando por toda Hibernia, [...]; veinte y tres (que son los últimos) en la vida contemplativa retirado a un monasterio que él fundó, donde hizo tan extraordinaria penitencia que se quejaba su vejez de sus mortificaciones" (fo. 24r.v.).

En Calderón los seis años de esclavitud se reducen quizá a unas horas (jornada I, p. 186 b - 188 b), y entre la liberación de Patricio y su muerte transcurren solo tres años. Esta simplificación facilitaba el desarrollo del drama y hacía posible un efecto dramático nuevo: el anciano venerable de la tradición se había convertido en un joven vigoroso, que se enfrentaba solo con los enemigos de Cristo. Nótese que Calderón suprimió los compañeros de Patricio de que habla Montalbán ("...sus alumnos y discípulos, que ya pasaban de cuarenta" —fo. 20 v.—), y que verosímelmente tendría en la realidad.

<sup>7</sup> Patricio se despidió "del príncipe que había sido su dueño, y de sus dos hijas a quien de secreto había hecho bautizar, dejándolas instruidas en los más principales puntos de la fe" (fo. 8 r.).

<sup>8</sup> Patricio estuvo en varias islas, "ya sanando dolientes, ya resucitando muertos, ya reduciendo herejes, y sobre todo predicando con tanto

vertirse en eje del drama: la muerte, resurrección y conversión de la princesa Polonia. También agregó personajes; por ejemplo, Paulín y Locía, los graciosos, no tienen el menor antecedente en la *Vida*...; tampoco lo tiene Filippo, el capitán de los corsarios, cuidadosamente trazado por Calderón<sup>9</sup>.

No voy a analizar aquí todas las semejanzas y diferencias entre las dos obras: ello exigiría interminables transcripciones<sup>10</sup>. Me parece preferible elegir algunos ejemplos significativos, que permiten mostrar qué partido supo sacar Calderón de los elementos que su fuente le proporcionaba.

### *El sueño del rey*

La llegada de Patricio a Irlanda, que en Montalbán no tiene el menor relieve ("Vino a parar Patricio en los últimos fines de Hibernia...", fo. 5 v.), está rodeada en Calderón de elementos extraordinarios: un sueño que el rey interpreta como presagio funesto, una repentina tempestad, el naufragio de la nave que trae a los cautivos, el salvamento de Patricio y Ludovico. Me detendré especialmente en el primero, porque me parece buen ejemplo del modo en que el dramaturgo utilizó sus materiales.

En la *Vida*... se cuenta que cuando el apóstol estaba como esclavo en Irlanda su amo

fervor que no se le pasó día que no diese algún fruto a la Iglesia..." (fo. 24 r.).

<sup>9</sup> Tenemos aquí un buen ejemplo de la precisión con que Calderón gradúa las cualidades de sus personajes (aun de los secundarios) teniendo en cuenta las menores exigencias de la trama, y la posible actitud del espectador. La rebelión de Ludovico contra Filippo no debe parecer injusta; ello exige que el capitán corsario tenga algunas características que no lo hagan del todo simpático al público: es soberbio (jornada I, p. 181 a), oportunista (sus amoríos con Locía no parecen tener otra finalidad que asegurarle una buena acogida después del naufragio —jornada I, p. 185 b—), ambicioso (enamóra a Lesbia para llegar al trono, después de que ella lo ha heredado —jornada III, p. 201 b—). Pero el autor no recarga en él las tintas de la maldad; de otro modo resultaría poco admisible el amor de Polonia y Lesbia, y el equilibrio de la obra se alteraría al dar a Ludovico un adversario indigno de él.

<sup>10</sup> Espero poder hacerlo en una edición anotada de *El purgatorio de San Patricio* que preparo actualmente.

lado (fos. 19 v.-24 r.). Calderón no podía recoger todo este material en un drama en que, además, deseaba presentar las aventuras de Ludovico. Puso en escena dos momentos: la esclavitud (que tiene en él características bastante diferentes de las que tenía en Montalbán) y el descubrimiento del purgatorio. Para darnos a conocer el resto —muy simplificado—<sup>5</sup> se valió de relatos (del propio Patricio —jornada I, pp. 180a-181a—, y de Egerio —jornada II, p. 190a-b—) y de mensajes celestiales (jornada I, p. 188b, y jornada II, p. 197a-b)<sup>6</sup>.

En cambio, dos elementos insignificantes en la obra de Montalbán: las indicaciones de que Patricio convirtió a las hijas de su amo<sup>7</sup> y de que resucitó muertos<sup>8</sup>, se desarrollan hasta con-

<sup>5</sup> Por ejemplo, la primera época de la prisión de Patricio, relatada extensamente por Montalbán (fos. 20 r.-24 r.) se reduce a un breve relato de Egerio: "...El esclavo atrevido/ que de la prisión huyó,/ de Roma a Irlanda volvió,/ y predicando la fe/ de Cristo, tan grande fue/ el número que ha seguido/ su voz, que ya dividido/ el mundo en bandos se ve."/ "...a muerte condenado/ de otros reyes, se ha librado/ con escándalo tan fiero,/ que ya atado en un madero/ estaba, cuando la tierra/ .../ ...tembló,/ gimió el aire, y se eclipsó/ el sol..."/ "...cuantos/ entre prodigios y espantos/ admiraron su castigo,/ le siguieron..." (jornada II, p. 190 a-b).

<sup>6</sup> La duración de la vida de Patricio es mucho menor en Calderón. Montalbán la sintetizaba así: "...se resume en ciento y trece años, repartidos desta manera: dieciséis en su patria con sus deudos, seis cautivo de los piratas, dieciocho en compañía de su maestro san Germán obispo, quince comunicando en Roma con hombres doctos y rogando a Nuestro Señor le diese espíritu para aprovechar en su viña; treinta y cinco predicando por toda Hibernia, [...]; veinte y tres (que son los últimos) en la vida contemplativa retirado a un monasterio que él fundó, donde hizo tan extraordinaria penitencia que se quejaba su vejez de sus mortificaciones" (fo. 24r.v.).

En Calderón los seis años de esclavitud se reducen quizá a unas horas (jornada I, p. 186 b - 188 b), y entre la liberación de Patricio y su muerte transcurren solo tres años. Esta simplificación facilitaba el desarrollo del drama y hacía posible un efecto dramático nuevo: el anciano venerable de la tradición se había convertido en un joven vigoroso, que se enfrentaba solo con los enemigos de Cristo. Nótese que Calderón suprimió los compañeros de Patricio de que habla Montalbán ("...sus alumnos y discípulos, que ya pasaban de cuarenta" —fo. 20 v.—), y que verosímelmente tendría en la realidad.

<sup>7</sup> Patricio se despidió "del príncipe que había sido su dueño, y de sus dos hijas a quien de secreto había hecho bautizar, dejándolas instruidas en los más principales puntos de la fe" (fo. 8 r.).

<sup>8</sup> Patricio estuvo en varias islas, "ya sanando dolientes, ya resucitando muertos, ya reduciendo herejes, y sobre todo predicando con tanto

vertirse en eje del drama: la muerte, resurrección y conversión de la princesa Polonia. También agregó personajes; por ejemplo, Paulín y Locía, los graciosos, no tienen el menor antecedente en la *Vida*...; tampoco lo tiene Filippo, el capitán de los corsarios, cuidadosamente trazado por Calderón<sup>9</sup>.

No voy a analizar aquí todas las semejanzas y diferencias entre las dos obras: ello exigiría interminables transcripciones<sup>10</sup>. Me parece preferible elegir algunos ejemplos significativos, que permiten mostrar qué partido supo sacar Calderón de los elementos que su fuente le proporcionaba.

### *El sueño del rey*

La llegada de Patricio a Irlanda, que en Montalbán no tiene el menor relieve ("Vino a parar Patricio en los últimos fines de Hibernia...", fo. 5 v.), está rodeada en Calderón de elementos extraordinarios: un sueño que el rey interpreta como presagio funesto, una repentina tempestad, el naufragio de la nave que trae a los cautivos, el salvamento de Patricio y Ludovico. Me detendré especialmente en el primero, porque me parece buen ejemplo del modo en que el dramaturgo utilizó sus materiales.

En la *Vida*... se cuenta que cuando el apóstol estaba como esclavo en Irlanda su amo

fervor que no se le pasó día que no diese algún fruto a la Iglesia...'' (fo. 24 r.).

<sup>9</sup> Tenemos aquí un buen ejemplo de la precisión con que Calderón gradúa las cualidades de sus personajes (aun de los secundarios) teniendo en cuenta las menores exigencias de la trama, y la posible actitud del espectador. La rebelión de Ludovico contra Filippo no debe parecer injusta; ello exige que el capitán corsario tenga algunas características que no lo hagan del todo simpático al público: es soberbio (jornada I, p. 181 a), oportunista (sus amoríos con Locía no parecen tener otra finalidad que asegurarle una buena acogida después del naufragio —jornada I, p. 185 b—), ambicioso (enamóra a Lesbia para llegar al trono, después de que ella lo ha heredado —jornada III, p. 201 b—). Pero el autor no recarga en él las tintas de la maldad; de otro modo resultaría poco admisible el amor de Polonia y Lesbia, y el equilibrio de la obra se alteraría al dar a Ludovico un adversario indigno de él.

<sup>10</sup> Espero poder hacerlo en una edición anotada de *El purgatorio de San Patricio* que preparo actualmente.

...estando una noche en la cama, vio entre las oscuras imágenes del sueño a su esclavo Patricio festivo y lleno de luz, de cuya boca salía una hermosa y resplandeciente llama que, tocando en dos hijas que tenía junto a sí, las abrasaba y volvía ceniza, dejándole a él solamente libre de aquel dulce y amoroso fuego. Espantado pues con tan admirable visión, apenas vio la luz del día cuando le envió a llamar y contó lo que había pasado, rogándole de camino declarase el misterio de aquel terrible sueño. A lo cual, muy reportado, Patricio respondió que la llama que había visto salir de su boca no podía ser sino la fe de la Santísima Trinidad, que antes de mucho tenía intento de predicar a él y a sus hijas; y porque en él no habían de hacer impresión sus palabras, la llama no le tocaría, muriendo ciego en su infidelidad; y porque sus hijas habían de quedar vencidas de la verdad, permitiría Dios que las abrasase la llama de su fe y amor, logrando el fin para que fueron nacidas y criadas. Despidióse con esto de su dueño y volvióse a su ejercicio, dejándole tan confuso que no sabía si le premiaría o castigaría por lo que le anunciaba, si bien todo sucedió de la misma manera que el santo lo había pronosticado.

En el drama es Egerio quien tiene el sueño, cuando aún no conoce a Patricio:

Polonia ¿Qué soñaste, que tanto te provoca?  
 Rey ¡Ay, hijas! Atended: que de la boca  
 de un hermoso mancebo  
 (aunque mísero esclavo, no me atrevo  
 a injuriarle, y le alabo),  
 al fin, que de la boca de un esclavo  
 una llama salía  
 que en dulces rayos mansamente ardía;  
 y a las dos os tocaba,  
 hasta que en vivo fuego os abrasaba.  
 Yo, en medio de las dos, aunque quería  
 su furia resistir, ni me ofendía  
 ni me tocaba el fuego.

(jornada I, p. 178b)

Este sueño de oscuro sentido lleva al rey a la desesperación y a un intento de suicidio<sup>11</sup>. Más tarde, cuando llegue Patricio a la playa, Egerio lo reconocerá:

<sup>11</sup> "Dejad que desde aquella/ punta vecina al sol, que de una estre-

...el alma a tu voz atenta,  
no sé qué afecto la rige,  
no sé qué poder la fuerza  
a temerte y adorarte  
imaginando que seas  
tú el esclavo que, en un sueño,  
vi respirando centellas,  
vi escupiendo vivo fuego,  
de cuya llama violenta  
eran mariposas mudas  
mis hijas Polonia y Lesbia.

(jornada I, p. 181b)

Solo entonces tendremos la explicación, por boca de Patricio:

La llama que de mi boca  
salía es la verdadera  
doctrina del Evangelio;  
esta es mi palabra, y esta  
he de predicarte a ti  
y a tus gentes, y por ella  
cristianas vendrán a ser  
tus dos hijas...

(jornada I, p. 181b)

La fragmentación del relato, el retrasar la explicación, contribuyen a crear un clima de misterio, de expectativa, con el que la llegada de Patricio a la tierra en que ejercerá su apostolado adquiere un relieve de que carece en Montalbán.

### *La liberación de Patricio*

Cuenta Montalbán que cuando Patricio estaba en Irlanda como esclavo,

...viendo Nuestro Señor que la soledad que su siervo pasaba en aquellos campos era mucha, le envió para que le hiciese compañía al ángel de su guarda, que se llamaba Víctor, con el cual comunicaba sus cosas y se consolaba en su esclavitud. Mas como estuviese haciendo oración una noche y se dejase arrebatarse su espíritu de un divino desmayo, éxtasis o arrobamiento,

...y coronada su tocada, a las saladas ondas despeñado, baje quien tantas penas se aperebe." (jornada I, p. 178 a).

vio como en un espejo un varón de buena presencia, cuyo hábito daba a entender que era de su misma patria, y que le traía al parecer una carta; y acercándose para ver el sobreescrito vio que decía: *Esta es la voz de la gente de Hibernia*. Y como quisiese abrir la carta para ver lo que contenía, le pareció que dentro della estaban todos los moradores de Irlanda, hombres, niños y mujeres, como pequeños infantes, dando voces y diciendo: *Patricio, Patricio, rogámoste que vengas con nosotros y nos libres desta esclavitud*. Despertó con esto el santo, y consultando a su ángel le rogó diese orden de sacarle de aquel cautiverio, porque tenía deseo de ver su tierra y aprovechar en ella a quien tanto la había menester. Viendo el ángel su determinación le señaló una cueva, donde le dijo entrase y sacase el oro que le pareciese suficiente para su rescate. Hizolo así Patricio y, tratando de su libertad, la concertó en lo justo; y luego dio traza de prevenir su viaje, despidiéndose del príncipe que había sido su dueño, y de sus dos hijas... (fos. 7 r. - 8 r.)

Estos hechos se reducen en Calderón a una sola escena:

Patricio ¿Quién sois, divino señor?

Ángel Patricio amigo, Victor  
soy, el ángel de tu guarda.  
Dios a que te dé me envía  
esta carta.

*Dale la carta.*

Patricio Nuncio hermoso,  
paraninfo venturoso,  
que en superior jerarquía  
con Dios asistís, a quien  
en dulce, en sonoro canto  
llamáis: ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!,  
gloria los cielos os den.

Ángel Lee la carta.

Patricio Dice aquí:  
"A Patricio". ¿Mereció  
tal dicha un esclavo? No.

Ángel Ábrele ya.

Patricio Dice así: *Lee.*  
"Patricio, Patricio, ven,  
sácanos de esclavitud."  
Incluye mayor virtud  
la carta, pues no sé quién  
me llama. Custodio fiel,  
mi duda en tus manos dejo.

Ángel Pues mírate en este espejo.

Patricio ¡Ay, cielos!



Ángel                                    ¡Qué ves en él?

Patricio    Diversas gentes están,  
viejos, niños y mujeres,  
llamándome.

Ángel                                    Pues no esperes  
tanto a redimir su afán.

Esta es la gente de Irlanda,  
que ya de tu boca espera  
la doctrina verdadera.

Sal de esclavitud; que manda

Dios que prediques la fe  
que tanto ensalzar deseas;  
porque su legado seas,  
y apóstol de Irlanda ...

.....  
..... ven  
conmigo ahora arrebatado  
en el viento...

(jornada I, p. 188a-b)

Vemos que Calderón redujo las conversaciones con el ángel a una sola, cuya finalidad no es solo consolar al cautivo, sino liberarlo; suprimió el sueño y lo reemplazó por la intervención del propio ángel; y en lugar del hallazgo milagroso del oro y la negociación del rescate, hizo que Patricio fuera simplemente arrebatado en los aires.

Me parecen indudables las ventajas de esta concentración (dejando a un lado el problema de la verosimilitud, que, en este terreno de lo milagroso, no parece haber preocupado a los dramaturgos de la época). Ante todo, se evita la reiteración de las apariciones del ángel, que debilitaría su dramatismo y atenuaría la percepción de su carácter sobrenatural. La liberación inmediata y milagrosa tiene, creo, mayor eficacia teatral. Además, tal como está planteado el conflicto, resulta más aceptable que la forma indicada por Montalbán; no olvidemos que en el drama Patricio no es un esclavo de tantos, al que se puede liberar sin inconvenientes si paga su rescate: ha sido reducido a la esclavitud como consecuencia de su valiente profesión de fe cristiana, para impedirle cumplir sus propósitos de evangelización. Por otra parte, una negociación, un rescate y una despedida hubie-

ran suavizado la violencia de la relación existente entre Egerio y Patricio y, por lo tanto, quitado vigor a los incidentes de la jornada II.

### *Los crímenes de Ludovico Enio*

En Montalbán la vida de Ludovico Enio, hasta su conversión, es una cadena ininterrumpida de crímenes y vilezas. Es ladrón y asesino<sup>12</sup>; se vale de su condición de militar para cometer con más seguridad sus delitos<sup>13</sup>. El autor se refiere a ellos en general<sup>14</sup>, y relata detenidamente algunos: el asesinato de un alguacil (fos. 61v.-62 v.), el rapto de una monja, prima de Ludovico, y el robo de las joyas del convento (fos. 63 r.-64 v.), la prostitución de la religiosa raptada (fos. 65 v.-67 v.). En este aspecto Calderón se aparta de su fuente. Cuando Ludovico se presenta al rey Egerio ejemplifica sus delitos de juventud con el relato de unos crímenes que no están en Montalbán:

Por forzar a una doncella  
di la muerte a un noble viejo,  
su padre; y por su mujer  
a un honrado caballero  
en su cama maté, donde  
con ella estaba durmiendo;  
y entre su sangre bañado  
su honor, teatro funesto

<sup>12</sup> "...para sustentarse había menester pedir barato a los que ganaban donde él había perdido; y si no se lo daban con mucha liberalidad, quitarlo por fuerza; si bien esto segun[do] hacía aún más fácilmente que lo primero." (fos. 60 v. - 61 r.)

"...capeaba de noche, y si alguno por su desdicha defendía el dinero que llevaba, perdía juntamente con el dinero la vida." (fo. 61 r. - v.).

<sup>13</sup> "...Como hubiese [en Tolosa] una compañía de soldados, asentó plaza entre los otros, más por ejecutar a su salvo sus infamias que con ansia de servir al rey de Francia..." (fo. 68 r.).

"...muerto el alférez le dieron su bandera, que le sirvió aún de más empeño en sus travesuras, porque con el apoyo de su valor y la preeminencia de oficial de Su Majestad hacía, secretas y públicas, mil supercherías con todos." (fo. 68 v.).

<sup>14</sup> Agregamos un texto más a los ya citados:

"Encarecer los hurtos, homicidios y atrocidades que Ludovico hizo por espacio de ocho años [...después de haber sido abandonado por su amante] fuera hacer libro aparte de su vida." (fos. 67 v. - 68 r.).

fue el lecho, mezclando entonces  
homicidio y adulterio.

(jornada I, p. 182b)

En cambio apenas menciona, al pasar, sus robos:

...delitos,  
hurtos, muertes, sacrilegios

(jornada I, p. 182a)

si no tengo qué gastar  
hurto y robo cuanto puedo

(jornada I, p. 182b)

Al relatar el rapto de la religiosa elimina toda referencia al robo de las joyas:

...esta noche entré  
por las paredes de un huerto,  
.....  
llegué a la celda (aquí tiemblo  
de acordarme) donde estaba  
mi parienta...

.....  
Desmayada a tanto horror,  
cayó rendida en el suelo,  
de donde pasó a mis brazos;  
y antes que vuelta en su acuerdo  
se viese, ya estaba fuera  
del sagrado en un desierto;  
adonde si el Cielo pudo  
valerla, no quiso el Cielo.

(jornada I, p. 183b)

Calderón no quiso llevar muy lejos el envilecimiento de su personaje<sup>15</sup>; el robo debía de parecerle delito demasiado ruin, aún más impropio de un caballero que las atrocidades que relataba. La misma finalidad tiene el cambio del incidente que obliga a Ludovico a refugiarse en el convento del que luego raptará a su prima. He aquí el texto de Montalbán:

<sup>15</sup> También en el caso de la monja, Calderón procuró no llegar al envilecimiento. En Montalbán, Ludovico corteja a su prima hasta conseguir enamorarla y convencerla de que se marche con él (fos. 63 r. - 64 r.). Calderón evita la menor sospecha de que la religiosa haya consentido, o

Sucedióle pues que acabándole de ganar un alguacil, y no de los más bien acondicionados, cantidad de oro y plata, sin advertir que era su perdición le dijo mil infamias, a lo cual calló el tal ministro, que quien gana por todo pasa, y quien pierde no ofende. Pero como Ludovico le pidiese barato, y le diese cuatro escudos, parecióle era poco para la pérdida que había hecho, y antes que lo metiera en la faldriquera echó las manos al dinero, matando primero una luz que estaba a su lado, y le quitó no solo lo que le había ganado sino lo que traía para perder, saliéndose de allí con decir que si se sentía con bastante brío se lo fuese a pedir a la marina. Dejóle el alguacil por aquella noche, y a otro día, picado de la superchería hecha a su persona y de la cantidad del dinero, trató de hacer todas las diligencias posibles para prenderle, dando cuenta al corregidor de los grandes delitos que tenía, sobre la bellaquería que con él había usado. Y como los pecados hechos contra ministros de justicia, aunque sean veniales, traen consigo arrastrando la venganza, cuanto más los que de suyo son pesados, Ludovico temió, y procuró guardarse mientras duraba la pesquisa, retirándose para estar más seguro en un monasterio de monjas. (fos. 61 v. - 62 v.)

Leemos en cambio en Calderón:

...entrando a jugar a un cuerpo  
de guardia, sobre nonada  
di un bofetón a un sargento,  
maté a un capitán, herí  
a unos tres o cuatro de ellos.  
A las voces acudí

aun tenido noticias de los sentimientos de su primo; solo cede cuando el raptó y la violación se han producido. Más tarde, cuando Ludovico pretende someter a su amante a la prostitución, Calderón modifica otra vez —con el mismo objeto— los datos de Montalbán. En la *Vida...* la monja se doblega, y solo al cabo de diez años resuelve abandonar su vida de pecado: “Resistióse al principio Teodosia, porque era sacar de su quicio su recato hacerla común a otros deseos; pero como la necesidad, cuando tira mucho la cuerda, rompe y arrastra con la mayor virtud, viéndose pobre en tierra ajena, y con un hombre a quien temía por sus amenazas o por su condición, trató de darle gusto, haciéndole a los que la galanteaban.

Destá suerte anduvo Teodosia por toda España, hasta que al cabo de diez años, viendo tan a peligro su vida y, lo que más la apretaba, la de su salvación, cansada ya de sufrirle y de pasar por tantas afrentas, trató con todo secreto de confesarse con un santo varón...” (fos. 66 v. - 67 r.).

En *El purgatorio de san Patricio*, en cambio, adopta una actitud más digna: la aparente sumisión y la huída inmediata: “Apenas desvergonzado/ a ella le doy parte de esto,/ cuando cuerda me asegura,/ sin extrañar el intento;/ pero apenas a su rostro,/ señor, las espaldas vuelvo,/ cuando, huyendo de mí, toma/ sagrado en un monasterio.” (jornada I, p. 184 a).

toda la justicia luego,  
y sobre tomar iglesia,  
ya en la resistencia puesto,  
a un corchete di la muerte  
(algo había de hacer bien hecho  
entre tantas cosas malas).

(jornada I, p. 183a)

Tal vez el único rastro del incidente que cuenta Montalbán sea ese corchete al que Ludovico da muerte al huir. Un vulgar robo se ha convertido en una serie de heridas y homicidios, no más disculpables, pero acaso más "caballerescos"<sup>16</sup>.

Calderón modificó también la última tentativa criminal de Ludovico. Cuando este tiene la visión sobrenatural que provoca su conversión está esperando a un hombre para matarlo; Montalbán nos pone frente a un asesino mercenario:

...yendo a deshora a matar a un hombre, no porque le hubiese ofendido sino porque se lo habían pagado...

(fo. 68 v.)

mientras el autor de *El purgatorio de san Patricio* nos presenta a un caballero dispuesto a vengar su honor.

El deseo de presentar un personaje más matizado, menos monótonamente malvado que el de Montalbán, se advierte también en otros aspectos. Calderón deja a salvo la limpieza de la vida militar de Ludovico, eliminando toda referencia a los propósitos con que se alistó y a la bajeza con que se valía de su condición de alferez para multiplicar sus atropellos (cfr. n. 13). Agregó también un aspecto que Montalbán no mostraba: la fe religiosa de Ludovico. Es una fe valiente (la proclama precisamente cuando acaba de oír los insultos que el rey dirige a Patricio al enterarse de que es cristiano, y se declara dispuesto a morir por ella), agresiva, que se manifiesta aun en la blasfemia:

yo soy Ludovico Enio,  
cristiano también, que solo

<sup>16</sup> Por otra parte, la huida precipitada, el refugio en el convento para salvar la vida directamente amenazada, tienen una fuerza de que carece la narración de Montalbán.

en esto nos parecemos  
 Patricio y yo ...  
 .....  
 Pero, con todo, en defensa  
 de la fe que adoro y creo,  
 perderé una y mil veces  
 (tanto la estimo y la aprecio)  
 la vida; sí ¡voto a Dios!  
 que pues le juro, le creo.

(jornada I, p. 182a)

En un momento decisivo de su vida aflora y le hace sentir su responsabilidad apostólica de cristiano. Dispuesto a darse muerte, no le importa perder su alma, pero lo detiene el pensamiento de que su suicidio perjudicará la predicación de Patricio:

Mas, ¡válgame Dios! ¿qué aliento  
 endemoniado provoca  
 mi mano? Cristiano soy,  
 alma tengo, y luz piadosa  
 de la fe: ¿será razón  
 que un cristiano intente ahora  
 una acción entre gentiles  
 a su religión impropia?  
 ¿Qué ejemplo les diera yo  
 con mi muerte lastimosa,  
 sino que antes desmintieran  
 las de Patricio mis obras?  
 Pues dijeran los que aquí  
 solo sus vicios adoran,  
 y el alma niegan eterna  
 a la pena y a la gloria:  
 "Que nos predique Patricio  
 el alma inmortal, ¿qué importa  
 si Ludovico se mata?  
 Cristiano también, ignora  
 que es eterna, pues la pierde."  
 Y con acciones dudosas  
 fuéramos aquí los dos,  
 él la luz y yo la sombra.

(jornada II, p. 191a)

Tampoco es siempre el criminal empedernido que nos muestra Montalbán. Cuenta sin ambages delitos atroces, pero retarda notablemente el momento de narrar el rapto de su parienta, lo hace con muchos rodeos, y se manifiesta avergonzado y arrepentido.

tido<sup>17</sup>. Después de asesinar a Polonia siente temor<sup>18</sup>, y bastante tiempo después no soporta que le hablen de ella<sup>19</sup>.

Estos rasgos preparan y hacen verosímil la conversión, y contribuyen a transformar el monolítico personaje que ofrecía Montalbán en una de las grandes creaciones calderonianas.

### *La conversión de Ludovico*

En los dos textos que comparamos la conversión de Ludovico se produce a causa de una visión sobrenatural. Veamos primero el de Montalbán:

Sucedió, pues, que yendo a deshora a matar a un hombre, no porque le hubiese ofendido, sino porque se lo habían pagado (que también se usa matar sin cólera) como no le hallase en su casa se resolvió, por cumplir su palabra, a esperarle hasta que viniese. No hay en el mundo horas tan penosas como las que un hombre pasa esperando de noche y solo, porque se le vienen a la memoria cuantas cosas buenas y malas ha hecho en el discurso de su vida; dígolo porque estando nuestro alférez esperando al que en su pensamiento ya estaba difunto con alguna suspensión, porque no se acordaba de cosa buena que hubiese hecho, y la que había de hacer no era de las mejores, le pareció que por encima del sombrero le andaba una cosa que, aunque pequeña, hacía ruido; y apartándose un poco del lugar donde estaba alzó los ojos, y vio un papel que andaba por el aire sin que acabase de caer en el suelo. Y admirado de aquella novedad empezó a querer alcanzarle, yendo tras él por todas partes; y empeñóse de suerte en esta diligencia, que a poco rato se halló fuera de la calle; y cuando volvió a ella ya el hombre que esperaba se había entrado en su casa, y aunque Ludovico le llamó una y muchas veces, no

<sup>17</sup> Cito solo algunos versos de un pasaje más extenso: "...Turbada aquí/ (si de esto, señor, me acuerdo),/ muda fallece la voz,/ triste desmaya el acento,/ el corazón a pedazos/ se quiere salir del pecho,/ y como entre oscuras sombras/ se erizan barba y cabellos,/ y yo, confuso y dudoso,/ triste y absorto, no tengo/ ánimo para decirlo,/ si le tuve para hacerlo./ Tal es mi delito, en fin,/ de detestable, de feo,/ de sacrilego y profano/ (harto así te le encarezco)/ que de haberle cometido/ alguna vez me arrepiento." (jornada I, p. 183 a-b).

<sup>18</sup> "...el temor/ que me causaba llegar/ a hablar a nadie..." (jornada III, p. 200 b).

<sup>19</sup> "...Prosigue/ sin que a Polonia me nombres./ No me mates, no me asombres/ con suceso que me obligue/ a hacer extremos..." (jornada III, p. 200 a).

quiso bajar, receloso de alguna alevosía. Fuese Ludovico a su casa, remitiendo a la siguiente noche la ejecución, y pasóse todo el día en pensar qué misterio podía esconder que un papel anduviese tan cerca de sus manos sin ser posible cogerle. Pero como en su arrebatada condición no sabía temer, en llegando la noche volvió con el mismo ánimo al puesto, y el papel volvió aún con más porfía a importunarle, sin poder entender la ocasión de tan extraordinaria novedad, que estaba tan lejos de acordarse de Dios que no conocía que eran trazas para divertirle de su propósito, o porque acabase de poner freno a su vida, o porque el hombre que venía a matar no estaba en estado de morir, que a la infinita misericordia de Dios nunca le queda por diligencia nuestro remedio. En fin, a la tercera noche, como le sucediese lo mismo, anduvo tan solícito para cogerle que lo vino a conseguir, y apenas le tuvo en sus manos cuando, viendo cerca de sí una cruz, a quien acompañaba una lámpara, y en el pie unas letras que decían en lengua francesa: *Aquí mataron a un hombre, rueguen a Dios por él*, se llegó muy colérico y, abriéndole, vio que no tenía más renglones que una muerte pintada, de las que suelen ponerse el día que se hacen las exequias a los difuntos, con unas letras grandes que distintamente decían: *Yo soy Ludovico Enio*. (fos. 68 v. - 70 v.)

Dijimos ya que Calderón modificó, ante todo, el motivo por el cual Ludovico quiere matar a un hombre. Por dos veces se lo impide un misterioso embozado:

...un hombre que a mí llegó  
embozado, me estorbó  
por dos veces el matalle.

Este me llama, y después  
que voy, se desaparece  
tan veloz, que me parece  
que lleva el viento en los pies.

(jornada III, p. 200b)

Cuando la tercera noche lo ataca con su espada no consigue herirlo:

... ¡Vive Dios,  
que el aire acuchillo y corto,  
y no otra cosa!...  
... En vano propongo  
darle muerte. ¡Vive Dios,  
que rayos de acero arrojo,



y que de ninguna suerte  
le ofendo, hiero ni toco!

(jornada III, p. 201 a-b)

Finalmente le arranca el embozo, y descubre una calavera:

Ludovico .....  
... ¡Válgame el cielo!  
¿Qué miro? ¡Ay Dios, qué espantoso  
espectáculo! ¡Qué horrible  
visión! ¡Qué mortal asombro!  
¿Quién eres, yerto cadáver,  
que deshecho en humo y polvo  
vives hoy?

Embozado                      ¿No te conoces?  
Este es tu retrato propio:  
Yo soy Ludovico Enio.

*Desaparece*

(jornada III, p. 202a)

El fantasmal embozado tiene mayor altura poética, mayor fuerza dramática que el papel que revolotea y distrae al protagonista en el relato de Montalbán. La calavera pintada en el extraño papel se ha personificado; las palabras que en él se leían se pronuncian en el drama, y dan lugar a una de sus escenas más tensas. Calderón ha suprimido la referencia a la cruz con la inscripción, tal vez para evitar la excesiva acumulación de elementos con resonancia sobrenatural. El resultado es, poética y dramáticamente, muy superior<sup>20</sup>.

En *El purgatorio de san Patricio* se suceden rápidamente la visión, el arrepentimiento y la penitencia. En Montalbán (fos. 71 r.-78 r.) todo ocurre mucho más lentamente. Ludovico vacila, desalentado por la cantidad y magnitud de sus pecados; va a confesarse a Roma, y allí logra al fin reconciliarse con Dios. Después, pasa mucho tiempo preocupado porque no halla la manera de satisfacer la pena que ha merecido con su vida pasada, hasta que se entera de la existencia del purgatorio de san Patricio.

<sup>20</sup> La escena correspondiente en *El mayor prodigio* está mucho más cerca del texto de Montalbán.

Calderón concentró notablemente la acción; pudo hacerlo sin falsedad ni inverosimilitud porque preparó la conversión de Ludovico casi desde el principio de la obra. Vimos ya cómo el protagonista manifiesta su fe y da muestras de vergüenza, arrepentimiento o temor por algunas de sus acciones. La única señal de algo semejante en Montalbán es la meditación de Ludovico, inmediatamente antes de que el papel aparezca por primera vez. Ludovico, sin embargo, se deja arrastrar por el pecado; le falta la decisión necesaria para romper definitivamente con él. Solo una emoción tan fuerte como la que le causa la visión puede hacer que se abra plenamente a la gracia. Entonces se entrega a la expiación con la misma violencia con que antes lo ha hecho a su vida de pecado <sup>21</sup>.

### *El enfrentamiento de Ludovico y Patricio*

Trataré en último término la modificación que me parece más importante y decisiva. No se refiere ya a la relación entre dos pasajes determinados, sino a la organización de los datos y a la estructura de las obras.

Montalbán ofrecía dos grupos de materiales: por un lado, la historia de san Patricio, el descubrimiento de la cueva, las características de esta y las condiciones exigidas al que quería entrar en ella (capítulos I-V, fos. 1 r.-59 r.); por otro, la vida aventurera y canallesca de Ludovico Enio, su arrepentimiento y su dura expiación (capítulos VI-IX; fos. 59 v.-118 r.). El único punto de contacto era el hecho de que el pecador pagara sus culpas en el purgatorio. Lope (o el autor de la comedia pu-

<sup>21</sup> Calderón muestra aquí, como tantas veces en sus obras, que la gracia no contraría la naturaleza, sino la favorece. La cualidad dominante en Ludovico fue siempre el valor; la gracia hace que ese valor se emplee provechosamente, en una terrible penitencia. En este drama tenemos otro ejemplo: Polonia, que después de su conversión sigue siendo la misma mujer resuelta, valiente, de decisiones rápidas y acción inmediata. Del mismo modo que organiza con celeridad y eficacia la fuga de Ludovico en cuanto lo ve en peligro (jornada II, pp. 191 b - 192 a) se arroja más tarde a una vida de expiación, proclamando la verdadera fe (jornada II, p. 195 b).

blicada bajo su nombre) se basó exclusivamente en la segunda parte. Calderón unió las dos, e hizo contemporáneos a Ludovico y Patricio. Los dos, prisioneros de los piratas, llegan juntos a Irlanda. El santo es sometido a la esclavitud; el soldado, exaltado al favor real. En apariencia, sus vidas se separan definitivamente. Pero años más tarde uno de los crímenes de Ludovico dará motivo para un milagro de Patricio. Polonia, la princesa enamorada y asesinada por Ludovico, y resucitada y convertida al cristianismo por el apóstol, será quien guíe al primero al purgatorio. Finalmente, la conversación de Enio con Patricio, en el mundo sobrenatural a donde aquél ha llegado en su expiación, no es, como en Montalbán, el encuentro con un santo que nada especial significa para él, sino el reencuentro con alguien hacia quien siempre se sintió atraído, y el cumplimiento de la promesa de volver a verlo, que le hizo años atrás (jornada I, p. 185a).

Al vincular tan estrechamente a Patricio y Ludovico, Calderón creó una de esas parejas de protagonista y antagonista que más de una vez fueron centro de sus obras (Epimeteo y su hermano en *La estatua de Prometeo*, Alejandro y Diógenes en *Darlo todo y no dar nada*; de manera menos acusada, el demonio y Cipriano en *El mágico prodigioso*. Es en *El purgatorio de san Patricio* donde el equilibrio de los elementos contrastados resulta más perfecto. Desde las primeras palabras que pronuncian en escena (aquellos “¡Válgame Dios!” “¡Válgame el diablo!” que los definen tan bien), Calderón va estableciendo una serie de contraposiciones. Así se dirigen al rey, que ha sido testigo de su salvamento:

Patricio ... Mísero y rendido  
piedad, por Dios, a vuestras plantas pido.

Ludovico Yo no; que no la quiero,  
ni de los hombres ni de Dios la espero.

(jornada I, p. 180a)

Patricio concluye de esta manera el relato de sus desdichas:

pues somos vuestros esclavos,  
que nuestro dolor os mueva,

que nuestro llanto os ablande,  
 nuestro mal os enternezca,  
 nuestra aflicción os provoque  
 y os obliguen nuestras penas.

(jornada I, p. 181b)

mientras Ludovico lo hace con estas palabras:

Esta es mi historia, y agora  
 ni vida ni piedad quiero,  
 ni que mis penas te ablanden  
 ni que te obliguen mis ruegos,  
 sino que me des la muerte,  
 para que acabe, con esto,  
 vida de un hombre tan malo,  
 que apenas podrá ser bueno.

(jornada I, p. 184b)

El rey refuerza la contraposición:

...quiero  
 que en ti y Patricio se vea  
 mi poder a un mismo tiempo,  
 pues como levanto, humillo,  
 y como castigo, premio.  
 Y así, a ti te doy los brazos,  
 para levantarte en ellos  
 a mi privanza, y a ti  
 te arrojo a mis plantas puesto,

*Arroja en el suelo a Patricio y  
 pónele el pie.*

significando los dos  
 las balanzas de este peso.

(jornada I, p. 184b)

Sin embargo, al mismo tiempo Calderón desliza algunos elementos que, por debajo de esa oposición, van estableciendo una unión que se hará evidente cuando Ludovico deje de resistirse a la gracia. Patricio cuenta que, al naufragar el buque que los llevaba a Irlanda, arriesgó su vida para salvar a Ludovico,

porque no sé qué secreto  
 tras él me arrebató y lleva,  
 que pienso que ha de pagarme  
 con grande logro esta deuda.

(jornada I, p. 181b)

Enio dice del apóstol:

...Patricio (a quien no sé  
por qué causa reverencio,  
mirando su rostro siempre  
con temor y con respeto)

(jornada I, p. 184b)

Al separarse se prometen verse nuevamente:

Patricio Una palabra (si puedo  
esto contigo) te pido.

Ludovico ¿Cuál es?

Patricio Que, vivos o muertos,  
en este mundo otra vez  
los dos habemos de vernos.

Ludovico ¿Tal palabra pides?

Patricio Sí.

Ludovico Yo la doy.

Patricio Y yo la acepto.

(jornada I, p. 185a)

Esta promesa se cumplirá al final, cuando Ludovico haya expiado sus culpas en el purgatorio descubierto por el santo:

Después de todo, venía  
glorioso y resplandeciente  
Patricio, gran patriarca,  
y dándome parabienes  
de que yo, antes de morirme,  
una palabra cumplierse,  
me abrazó...

(jornada III, p. 210b) <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Junto a esta oposición fundamental: protagonista-antagonista, hay otros juegos de contrastes que refuerzan el sistema paralelístico sobre el cual está construida la obra: Polonia-Lesbia, Filipo-Ludovico, y especialmente Patricio-Egerio. Las dos primeras se resuelven también en unidad tras la conversión; la última concluye con el aniquilamiento del pagano que, soberbio, se niega a ceder ante la fe de Cristo.

De este modo, Calderón creó un drama de sólida estructura partiendo de dos grupos de materiales inconexos, a los que consiguió dar unidad perfecta. Comparar lo que pudo extraer de su fuente con los resultados que logró permite ver hasta qué punto llegaba su maestría.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Instituto de Filología

## NOTAS SOBRE CONSTRUCCIONES REFLEXIVAS EN ESPAÑOL Y LA CATEGORÍA NOCIONAL DE DATIVO

1. Nos ocupamos de las construcciones endocéntricas verbales con modificador pronominal reflexivo no omisible de toda persona. Ninguno de los verbos es reflexivo obligatorio y todos ellos en construcción no reflexiva son transitivos<sup>1</sup>.

El tipo de construcción descripto es ambiguo en varios sentidos. a) Una interpretación, común a todos los casos, es la de construcción refleja pura<sup>2</sup>. b) Otra interpretación corresponde a la construcción en plural; es la de refleja recíproca<sup>3</sup>. c) En tercera persona singular, para las construcciones que caracterizamos como transitivas, cabe la interpretación como pasivas cuasi reflejas<sup>4</sup>. d) Como construcciones cuasi reflejas las trataremos en los siguientes párrafos.

1.1. *Construcciones factitivas*. Pueden transformarse en la pe-

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de una investigación más extensa sobre todas las construcciones verbales pronominales del español. El conjunto de las examinadas aquí no ha sido estudiado sistemáticamente en las gramáticas españolas. Llamen la atención sobre algunas de ellas con observaciones útiles R. SECO, *Manual de gramática española*, revisada por M. Seco, Madrid, 1958; R. K. SPAULDING, *Syntax of the Spanish verb*, Liverpool University Press, 1958; F. LÁZARO CARRETER, "Problemas de terminología lingüística", en *Presente y futuro de la lengua española*, II, Madrid, OFINES, 1964. Estudios más extensos y generales sobre construcciones pronominales incluyen algunas de estas construcciones, situándolas con criterios que divergen del nuestro: CÉSAR HERNÁNDEZ, "Del *se* reflexivo al impersonal", *AO*, XVI (1966), 39-66; SANDRA S. BABCOCK, *The syntax of Spanish reflexive verbs*, The Hague, Mouton, 1970.

<sup>2</sup> Cfr. MABEL V. M. DE ROSETTI, *La llamada 'pasiva con se' en el sistema español*. Buenos Aires, 1962. Tipo: *Se retrató a sí mismo*.

<sup>3</sup> Tipo: *Se retrataron mutuamente*.

<sup>4</sup> *Se cortó el pelo (por lo más delgado)*.

rifrástica factitiva con *hacer*, cuyo objeto directo es una proposición impersonal de tercera persona plural o una construcción endocéntrica con infinitivo <sup>5</sup>.

1.11. *Intransitiva*. Tipo: *Se retrató* ((*en Wilcomb*)) <sup>6</sup>.

En la construcción perifrástica la proposición impersonal tiene un objeto directo oblicuo que señala la misma persona que el sujeto de la oración y es transformación del pronombre reflexivo. La construcción endocéntrica con infinitivo tiene un pronombre reflexivo objeto directo.

Hizo que lo retrataran <sup>7</sup>.

Se hizo retratar.

Me retraté. Me hice retratar.

1.12. *Transitiva*. Tipo: *Se cortó el pelo* ((*en esa peluquería*)).

En la construcción perifrástica la proposición impersonal tiene un objeto indirecto oblicuo que señala la misma persona que el sujeto de la oración y es transformación del pronombre reflexivo:

Hizo que le cortaran el pelo <sup>8</sup>.

La construcción endocéntrica de infinitivo tiene un pronombre reflexivo objeto indirecto:

Te cortaste el pelo. Te hiciste cortar el pelo.

<sup>5</sup> Cfr. SYLVIA HAMPLOVÁ: *Algunos problemas de la voz perifrástica pasiva y las perífrasis factitivas en español*. Praha, Instituto de Lenguas y Literaturas de la Academia Checoslovaca de Ciencias, 1970; SOLÉ, YOLANDA R., *Hacer: verbo funcional y lexical*. Washington D. C., Georgetown University Press, 1966, cap. IV. Por "transformación" entendemos aquí la relación constante entre dos o más construcciones semológicamente equivalentes.

<sup>6</sup> Los paréntesis señalan funciones textualmente omisibles y virtualmente relevantes (cfr. B. L. WHORF, "covert categories", en su "Grammatical categories", *Lan*, 21 (1945), 1-11; véase también F. DANES, "A three level approach to syntax", *TLP*, 1 (1964), 225-40). Los paréntesis dobles indican un contexto desambiguador o explicitador no relevante.

<sup>7</sup> En tercera persona la transformación es ambigua, pues puede corresponder a *Lo retrató* ((*en Witcomb*)).

<sup>8</sup> La transformación es ambigua en tercera persona; puede corresponderse con *Le cortó el pelo* ((*en esa peluquería*)).



1.2. *Construcciones no factitivas*. No admiten transformación factitiva.

1.2.1 *Intransitiva* (libre). Tipo: *Se mató* ((*en el accidente*)). Lleva verbo libre, es decir, que no requiere modificadores textuales. El modificador omisible desambiguador es un locativo externo (cfr. 1.2.22).

1.2.2. *Transitivas*.

1.2.21. *De objeto inalienable*<sup>9</sup>. Tipo: *Se rompió la pierna* ((*en el accidente*)).

El objeto directo se transforma en sujeto, el pronombre en cuasi reflejo pasivo y el sujeto en objeto indirecto:

Se le rompió la pierna.

1.2.22. *Locativa*. Tipo: *Se golpeó (la cabeza)* (*con/ contra/ en el marco*)<sup>10</sup>.

Tiene verbo libre. El objeto directo omisible se transforma en circunstancial locativo interno (o inalienable):

Se golpeó en la cabeza.

<sup>9</sup> Cfr. CHARLES J. FILLMORE: "The case for case", en *Universals in linguistic theory*, editado por E. BACH y R. T. HARMS. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968. Este tipo de construcción es clasificada como "posesiva" dentro de las variedades del dativo ético. Sin embargo, no es equivalente a *Rompió su pierna*. Al respecto son válidas para el español las observaciones de Charles Bally: "tout phénomène, action, état ou qualité qui affecte une partie quelconque de la sphère personnelle retentit, par répercussion spontanée sur la personne tout entière. L'organe touché directement n'est que le véhicule d'une affection qui atteint l'organisme dans sa totalité pour un Français 'se laver les mains' n'est pas la même chose que 'laver ses mains', et il ne lui viendrait pas à l'esprit de dire 'J'ai cassé ma jambe' au lieu de 'je me suis cassé la jambe', à moins qu'il ne s'agisse d'une jambe de bois... La notion de sphère personnelle est purement subjective; rien n'empêche l'imagination collective d'attribuer au moi des choses ayant leur existence propre, ou inversement, de détacher ce qui ne peut réellement en être séparé (cfr. anglais 'I have broken my leg')." CH. BALLY, "L'expression des idées de sphère personnelle et de solidarité dans les langues indoeuropéennes", en *Festschrift Louis Gauthier*, Verlag H. R. Sauerländer & Co., Aarau, 1926. Todas las construcciones de 1.2.2. se refieren a la "esfera personal" con un objeto nocionalmente inalienable; la nomenclatura propuesta diferencia cada construcción en un sistema de valores gramaticales.

<sup>10</sup> Cfr. CHARLES J. FILLMORE: "The grammar of *Hitting and Breaking*", en *Readings in English transformational grammar*, ed. por R. A. JACOBS y P. S. ROSENBAUM, Waltham, Mass., Ginn and Co., 1970.

(Pero no: \* la cabeza se le golpeó; ni \* el marco le golpeó la cabeza).

1.2.23. *Instrumental*. Tipo: *Se apretó el dedo con la puerta*.

Admiten la transformación del instrumental en sujeto y del sujeto en objeto indirecto; desaparece el pronombre reflexivo:

La puerta le apretó el dedo.

(Pero no: \* se le apretó el dedo con la puerta, ni \* se apretó en el dedo).

1.2.24. *Libre instrumental*. Tipo: *Se quemó (la mano) (con el vapor)*.

El objeto directo y el instrumental son omisibles. Admiten la transformación del caso anterior:

El vapor le quemó la mano.

Admiten también la transformación de 1.2.21:

Se le quemó la mano.

1.2.25. *Libre*. Tipo: *Se cortó (el dedo) (con el cuchillo)*.

El verbo es libre. Los modificadores latentes son el objeto directo y el instrumental.

(No es transformable: \* se cortó en el dedo; \* se le cortó el dedo; \* el cuchillo le cortó el dedo) <sup>11</sup>.

2. El diferente comportamiento sintáctico de las construcciones examinadas se corresponde con el diferente comportamiento de las categorías semémicas que entran en relación <sup>12</sup>. Éstas permiten distinguir dos pares de coordenadas (transitivo / intransitivo; factitivo / no factitivo) que incluyen las construcciones en cuatro clases de acuerdo con las funciones semológicas gobernadas

<sup>11</sup> Usamos *cortar* en el sentido de "producir una herida superficial o profunda". Cuando *cortar* significa 'seccionar' es posible *la sierra le cortó el dedo en relación con se cortó el dedo con la sierra*. Cfr. GEORGE LAKOFF, "Instrumental adverbs and the concept of deep structure", en *Foundations of Language*, 4 (1968), 8 y 9.

<sup>12</sup> Para la estratificación sintaxis-semología seguimos en general el modelo de SYDNEY M. LAMB (lexémica-semémica), en *Outline of stratificational grammar*, Washington D. C., Georgetown University Press, 1966.

por los verbos, y cinco subclases de verbos definidos por el funcionamiento de la categoría nocional de caso<sup>13</sup>.

### 2.1. Casos.

Entendemos por caso el papel semológico de cada función sintáctica en relación con la acción (o percepción) especificada por el verbo de una oración. Los casos que consideramos son:

<i>Actor o agente</i> (A):	animado - ejecutor
<i>Iniciador</i> (In):	instigador <sup>14</sup>
<i>Instrumental</i> (I):	inanimado - estímulo o causa
<i>Dativo</i> (D):	animado - afectado por la acción
<i>Locativo</i> (L):	locación de la acción
<i>Objetivo</i> (O):	(caso remanente) <sup>15</sup>

### 2.2. Transitivo / intransitivo.

La transitividad implica un proceso de acción (o percepción) dirigida hacia un objeto; exige dos participantes. Sintácticamente son sujeto y objeto directo o sujeto y agente. Intransitividad es acción o percepción no dirigida; exige un solo participante (sintácticamente es el sujeto).

### 2.3. Factitivo / no factitivo.

Las construcciones factitivas se caracterizan por exigir dos tipos de participante: el iniciador y el actor. Ambos participantes no pueden coincidir en esta construcción en la misma mani-

<sup>13</sup> Sobre las categorías semológicas consideradas véase CH. J. FILLMORE, obras citadas y "Lexical entries for verbs", en *Foundations of Language* 4 (1968), 373-93; JOHN LYONS, *Introduction to theoretical linguistics*, Cambridge University Press, 1968; M. A. K. HALLIDAY, "Notes on transitivity and theme in English", en *Journal of Linguistics*, 3 (1967), 37-81 y 199-244; 4 (1968), 179-215.

<sup>14</sup> El In es un caso combinable con otro. Cfr. HALLIDAY, *op. cit.*

<sup>15</sup> Fillmore ("The case for case") lo define: "The semantically most neutral case, the case of anything representable by a noun whose role in the action or state identified by the verb is identified by the semantic interpretation of the verb itself; conceivably the concept should be limited to things which are affected by the action or state identified by the verb. The term is not to be confused with the notion of direct object, nor with the name of the surface case synonymous with accusative."

festación sintáctica, y en consecuencia el primero es el sujeto y el segundo queda implícito, haciéndose manifiesto en la transformación factitiva como el sujeto indeterminado de la estructura recursiva (proposición y construcción de infinitivo).

Las construcciones no factitivas aquí consideradas se caracterizan por carecer de actor y de iniciador: el hecho que se menciona es accidental, no intencional. El sistema permite distinguir, pues, entre ambos sentidos —accidental / intencional— de los mismos verbos (cfr., por ejemplo, *Se apretó la cabeza con las manos*).

	(factitiva) S: iniciador $\neq$ actor	(no factitiva) S: no iniciador; no actor
(intransitiva) proceso de acción no dirigida	<i>Se retrató</i>	<i>Se mató</i>
(transitiva) proceso de acción dirigida	<i>Se cortó el pelo</i>	(1) <i>Se rompió la pierna</i> (2) <i>Se golpeó</i> (3) <i>Se apretó el dedo con la puerla</i> (4) <i>Se quemó</i> (5) <i>Se cortó</i>

El rasgo común a todas las construcciones examinadas consiste en que al carecer de actor los verbos que requieren un sujeto animado, es el dativo el caso del sujeto, duplicado en la referencia pronominal y puesto de manifiesto en las transformaciones posibles como objeto directo o indirecto.

Las diferencias entre las construcciones del último grupo (no factitiva / transitiva) corresponden a los valores léxicos de cada verbo en su contexto casual:

	factitiva	no factitiva
intransitiva	$\_D$ In [A]	$\_D$
transitiva	$\_D$ In' O [A]	(1) $\_D, O$ (2) $\_D (L) (I)$ (3) $\_D, I, O$ (4) $\_D (O) (I)$ (5) $\_D (O) (I)$

Cuando I y O coocurren y es posible efectuar transformaciones el I es el sujeto activo y el O el sujeto pasivo: (1)  $O \Rightarrow Spas$ ; (3)  $I \Rightarrow Sact$ ; (4)  $O \Rightarrow Spas$   $I \Rightarrow Sact$ . Esta potencialidad permite distinguir (4) de (5).

OFELIA KOVACCI

Instituto de Filología



## LA VARIABLE ECOLÓGICA EN EL HABLA DE BUENOS AIRES

### *Presentación del problema*

Todo hablante del dialecto de Buenos Aires está de acuerdo con la afirmación de que la gente habla de distinto modo en los distintos barrios. La diferencia puede deberse al hecho de que algunos barrios son residencia de la clase trabajadora, otros son barrios de clase media y hay barrios considerados zonas más elegantes en los que vive la clase alta. En este trabajo intentaremos verificar esta impresión con métodos objetivos.

### *Información extra-lingüística*

No hay trabajos sociológicos completos sobre la distribución de las clases sociales en el área de Buenos Aires. El segundo volumen del Censo Nacional de Población que consulté para este trabajo no ofrece mucha información útil. No provee datos sobre la nacionalidad de los extranjeros por barrios y da solamente el número de extranjeros y el número de nativos. Los datos agrupados por país de origen aparecen en cuadros sin distribución ecológica. Tampoco los datos sobre ocupación aparecen delineados claramente. En la categoría de comerciantes se incluyen los propietarios de pequeños negocios y de cadenas de supermercados.

El trabajo de Germani intenta ser representativo de la estratificación socio-económica en la ciudad de Buenos Aires, pero no toma en cuenta la distribución ecológica. (Ver Bibliografía).

**MÉTODO EMPLEADO***Selección de informantes*

Para asegurarnos de que los informantes representaran el modo de hablar de sus respectivos barrios, los seleccionamos entre gente que por su ocupación está obligada a vivir y trabajar en el mismo lugar. Las modistas llenan este requisito.

Esta limitación nos proporciona a la vez un modo de homogeneizar otras variables:

- a) la ocupación es igual para todos los informantes por definición;
- b) todos tienen solamente nivel primario de educación sistemática;
- c) sus ingresos pueden variar pero se mantienen constantes en proporción con sus vecinos dentro del barrio, y la relación que tienen con sus clientes es de poder y no de solidaridad;
- d) la variable sexo queda eliminada y la edad es bastante uniforme.

El mapa de Buenos Aires fue dividido en barrios de acuerdo con el consenso general. En cada barrio fueron seleccionados tres informantes al azar, a los que se les preguntó el nombre del barrio para confirmar nuestras intuiciones al subdividir la ciudad.

Las entrevistas (treinta y ocho de cuarenta y cinco minutos cada una) consistieron en una charla semidirigida, tomando como base un cuestionario escrito previamente. No se hicieron preguntas lingüísticas (véase el cuestionario al final de este trabajo). La entrevistadora nos proporcionó toda la información posible sobre la vivienda y el vestido de las informantes\*.

\* La entrevistadora fue Clara Wolff, Licenciada en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



### *Evaluación de los informantes*

Se les pidió a tres estudiantes de la ciudad de Buenos Aires que escucharan algunas de las cintas. Aunque no se les dijo de qué barrios eran las entrevistadas, pudieron sin embargo distinguir entre los distintos niveles de educación por medio del uso que las informantes hacían del lenguaje. En un segundo paso, como todas conocen bien la ciudad, pudieron adivinar sin dificultad a qué tipo de barrio pertenecía probablemente la informante, aunque no siempre pudieron decidirse por uno en especial. En cuanto a mí, tomando como eje la Avenida de Mayo y su continuación Rivadavia, pude distinguir con facilidad entre los habitantes que viven al norte de la Avenida de Mayo, los del Barrio Norte de los del Centro, y entre los barrios que están situados al sur de la Avenida de Mayo pude aislar los barrios llamados "riberaños". Aunque no hay completa uniformidad para el resto de la ciudad, me resultó muy difícil establecer más subdivisiones.

### *Análisis del material grabado*

Como hipótesis de trabajo consideré mi dialecto como forma "standard" del habla de Buenos Aires, y de las veintiséis horas grabadas, fiché todas las oraciones, construcciones y palabras que son ajenas a mi dialecto. Los ejemplos reunidos resultaron ser casos de diptongación, metátesis o pérdida dentro de palabra, uso de tiempos verbales, uso de preposiciones, concordancia de género y número, alteración en el orden de las palabras, fáticos, etc. Son importantes en cuanto permiten que un hablante del habla de Buenos Aires (yo, en este caso) distinga entre hablantes de la misma ciudad.

Es necesaria una mayor elaboración para estudiar si estas diferencias son sistemáticas. Aunque no me fue posible realizar esta tarea dentro del alcance de este trabajo, clasifiqué por separado algunos problemas que merecen un análisis más detallado (cfr. *infra*. "Problemas gramaticales que merecen un análisis posterior").

**Bajo Preposiciones** computé sustituciones asistemáticas de

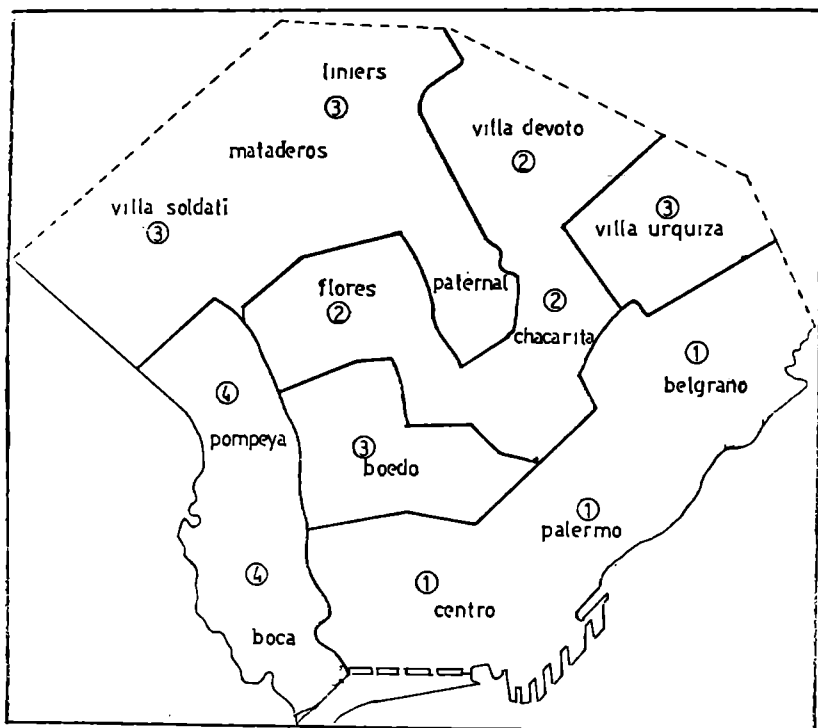
una preposición por otra junto con ejemplos de una extensión bastante sistemática de la distribución de la preposición *de*. Bajo *Sistema Verbal* aparecen ejemplos de falta de concordancia en los tiempos junto con ejemplos que muestran la paulatina desaparición del modo subjuntivo. Estos y otros títulos tendrán que ser subdivididos en una etapa posterior.

#### CONCLUSIONES

No es posible trazar isoglosas porque casi toda desviación gramatical que aparece en un barrio se encuentra también en otro lugar. Sin embargo el número de desviaciones por barrio y el número de ejemplos para cada desviación varía significativamente según las zonas. Si se suman la cantidad de ejemplos registrados para todas las desviaciones en cada barrio se obtienen cifras muy distintas, que en una escala arbitraria de 0 a 5, 10 a 20, 25 a 35 y más de 40, permiten dividir la ciudad en áreas que coinciden con las intuiciones que cualquier porteño tiene sobre la distribución de clases sociales en la capital.

#### Áreas

- 0 - 5      Centro, Palermo, Belgrano.
- 10 - 20    Villa Devoto, Chacarita, Flores.
- 25 - 35    Boedo, Mataderos, Liniers, Villa Soldati, Paternal,  
General Urquiza.
- más de 40 Boca, Pompeya.



## ÁREAS DIALECTALES

	BELGRANO	BOEDO	BOCA	CENTRO	CHACARITA	FLORES	GRAL. URQUIZA	LINIERS	MATADEROS	NUEVA POMPEYA	PALERMO	PATERNAL	V. DEVOTO	V. SOLDATI
Deformación de palabras		4	3		1		3	1		2		2		
Preposiciones	3	5	7	1	4	4	7	5	10	21		5	5	12
Sistema verbal		7	6		4		1		5	6	1	3		4
Repetición			4	1			1	1	3	5		3	2	4
Diminutivos	2	9	20		16	14	17	21	8	15	3	20	2	8
	5	25	40	2	25	18	29	28	26	49	4	33	9	28

Nota: Como tenemos solamente un informante para Palermo y un informante para Devoto multiplicamos por tres para obtener la cifra representativa.

$$\text{Palermo: } 4 \times 3 = 12$$

$$\text{Devoto: } 9 \times 3 = 27$$

## DEFORMACIÓN DE PALABRAS

BELGRANO:

BOEDO:                   nadies  
                              mujerengos  
                              soire  
                              dacto

BOCA:                   yo no me meto con nadies  
                              nadies aprende a coser ahora  
                              nadies

CENTRO:

GRAL URQUIZA:        accesores  
                              nadies

CHACARITA:           comisería

FLORES:

LINIERS:               desaveniencias

MATADEROS:

NUEVA POMPEYA:     tan estirante no puede ser  
                              tuvimos que recorrer [sic] a un vecino

PALERMO:

PATERNAL:             después está la fidelería  
                              nadies más

V. DEVOTO:

V. SOLDATI:

## USO DE PREPOSICIONES

- BELGRANO : también *de* tener que salir en caso de apuro  
por cuestiones *de* que ya tenían tres criaturas  
que *de* no ser el encaje iba en galón
- BOEDO : dentro *de* lo que... me busco *de*... procuro *de* estar...  
pero pa salir ya busco *de* estar más de acuerdo a la moda  
donde va la ropa más este, *de* la moda es en los chicos  
*de* los quince años
- BOCA : *de* yo irme  
yo *de* largos no  
*en* la escuela, bueno, fui *en* varias, fui *en* la escuela de Lamadrid  
pero *de* las hechuras no se destacan ahora, hoy  
*de* que la usa desde arriba, raro
- CENTRO : *de* un principio
- CHACARITA : piensa, ¿vio? *de* que me voy a ver en figurillas  
*de* aquel entonces sí  
me puse a trabajar *de* mi oficio  
se los digo *de* antes
- FLORES : una se recomienda *con* la otra  
aunque sea *de* trabajar pero tener sus cosas  
me piden *de* salir a dar una vuelta  
piensan *de* que les gusta

GRAL. URQUIZA: *de* que quieren ponerse un vestido  
yo las veía y pensaba *entre* mí  
si yo tuviera la experiencia de ahora *de*  
*en* entonces  
*a* mi casa cosía  
cosa *de* que  
vestiditos, este, paquete *de* que se des-  
taquen, que vayan adecuados todos los  
accesores

LINIERS: vino *en* casa  
se visten *de* pantalones *de* Far West  
visto siempre *de* pantalones, la casuali-  
dad que *estoy de* vestido  
tenían que buscar *de* que hubiera más  
comodidad  
yo *de* trajes creo que tengo uno o dos  
nada más

MATADEROS: los bosques, *de* que no fueran  
nos vemos más *de* verano  
*de* invierno no  
cualquier caso *de* los chicos  
*de* hacer no  
otros trabajan *en* desolladores de cerdos  
para boutiques *de* que yo he hecho *de*  
cortadora  
*de* verano cuando uno sale a la puerta

NUEVA POMPEYA: yo *en* mi parte creo que sí  
primero fui *en* Coronel Roca y después  
fui *en* la Conservación de la Fe  
*a* las vidrieras se ven camisas  
*a* lo menos así me cuentan  
vestido y tapado si es *a* esta época  
*a* cualquier momento  
*de* principio no

pensábamos *de* traer la tela  
*de* salir, no  
 no necesité *de* que pasaran noches con-  
 migo  
 peleas así *de* que no se miren  
*en* aquello de decir que la gente cada  
 cual  
 un favor usted lo haría más bien *con*  
 una persona  
 que se conoce *de* más tiempo  
 un favor *de* que me siento mal  
 -las chicas les gusta  
*al* sábado y *al* domingo también están  
 bastante bien  
*a* lo primero cosí para los chicos  
 se busca más *de* que la ropa quede bien  
*a* lo menos

PALERMO:

PATERNAL:

la vi *de* un traje largo  
 mire, *de* los quince años  
 lo mandaron a buscar *con* el marido  
 los habían llevado *del* doctor  
 la verdad que *de* vestido de novia hago  
 poco

DEVOTO:

*de* los cinco años que vivo aquí en Lope  
 de Vega  
 que la conozco *de* los catorce años  
 estudiando *de* que personas grandes o  
 los chicos  
 yo hace más o menos *del* año cuarenta  
 que vivo aquí  
 no tranquilo *de* ruido, hay mucho ruido

V. SOLDATI:

viven *de* tantos años  
 yo consigo *de* quedarme en casa



yo *de* que era chica  
 yo *de* los catorce años  
 que sea *de* obrero pongalé  
*de* las mangas siempre las pegué bien  
*de* civil sí hice pero el blanco no  
 del bordado no me recibí  
 lo único *de* que de este año  
 yo hay veces que me evito *de* comprar  
 esas cosas

## SISTEMA VERBAL

BELGRANO :

BOEDO :

si uno quería, sí  
 quería a toda costa que les cosa y dejara  
 eso  
 según lo que quería ella hacer  
 quizá si me pondría  
 ya sería el pantalón que sería angostito  
 y ancho abajo  
 es distinto antes porque vendía ropa más  
 sencilla

BOCA :

antes de que saldría esa ley  
 les digo, mirá, hacete esto, hacete esto  
 otro y dicen, bueno hacé lo que querés  
 antes de que saldría esa ley

CENTRO :

CHACARITA :

si sabía me lo hacía más sencillo  
 mire, prácticamente si estuviera sola en  
 mi casa y pegaría un grito, corren los  
 tres vecinos que tengo en los departa-  
 mentos, correrían igual  
 como soy allá, soy también acá

FLORES :

- GRAL. URQUIZA:      mi mamá era en casa
- LINIERS:
- MATADEROS:          si dispondría de dinero me lo pondría  
 sí, aunque fuesen sobrios  
 yo creo que sí le daría...  
 siendo moda resulta una prenda muy  
 práctica
- NUEVA POMPEYA:    ella ya había sido el invierno y creo que  
 algún vestido de esos ya habría tenido  
 si era porque al sábado no casarían  
 usted tener una salita, tener un lugar  
 para coser, tener una chica...  
 sea yo o ño, es como si hubiera sido yo  
 sea porque mi papá hablaba de la hija
- PALERMO:            porque si siempre se usaría lo mismo
- PATERNAL:            ¿dónde compró esta tela que a mí me  
 gustaba tanto?  
 si uno pudiera llevar el apunte quería  
 uno por semana
- V. DEVOTO:
- V. SOLDATI:          si sería un color distinto quizá  
 extravagante que haiga se compra  
 asienta bien  
 lástima que no tuviera una foto pa mos-  
 trársela

## REPETICIÓN

BELGRANO:

BOEDO:

BOCA:

es un barrio industrial es  
 conocer, como conocer a todos, imagíne-  
 se tantos años por lógica nos conoce-  
 mos todos  
 dibujarlo, tengo un hermano y una her-  
 mana que dibuja  
 ha mejorado, muy lentamente pero ha  
 mejorado

CENTRO:

que vivir he vivido

CHACARITA:

FLORES:

GRAL. URQUIZA:

para vivir, yo viví toda la vida acá

LINIERS:

coser cose muy bien

MATADEROS:

lucir por lo general luce a las jovencitas  
 probar pruebo acá  
 fui a la escuela aquí en una escuela del  
 barrio

NUEVA POMPEYA

conocer los conozco  
 mejorar va mejorando  
 que es elegante, elegante es, es muy ele-  
 gante  
 como conocer conozco a todos  
 como haber podía haber tres

PALERMO:

PATERNAL:

conocer me conozco con todos

él, hablar en castellano hablaba poco y  
nada  
pagar no, pagan bien

V. DEVOTO :                   bueno, coser hace mucho que coser...  
en Jonte viví en Jonte propio

V. SOLDATI:                   le queda muy bien, hermoso le queda  
llevar me lo lleva mi esposo  
le cobré 80.000 pesos en este barrio que  
80.000 pesos es exagerarme ¿no? el  
bordado le cobré  
ya brillar, brillaban las perlas

### DIMINUTIVOS

BELGRANO :	ramitos	trajecitos	
BOEDO :	trajecitos	hermanita	pollerita
	trajecito	ropita	tardecita
	vestidito	ajustadito	cuerpito
BOCA :	angostita	sobrinita	saquito
	trajecito	verdecito	suertito
	manguitas	brohecitos	estrellitas
	altita	delgadita	pituquita
	vestidito	sedita	rapidito
	tapadito		
CENTRO :			
CHACARITA :	comedoreito	piecita	morochita
	gordita	trajecito	vestidito
	chaquetita	saquito	pollerita
	abotonadito	diplomita	lanita

FLORES:	chaquetitas rositas vestidito jovencita	perlita botoncitos entalladito lanilla	trabajadito trajecito delgadito cortito
GRAL. URQUIZA:	vestiditos zapatitos trajecito tapadito trajecitos blusita	trajecitos caderita derechito añadiditos tipitos	pulserita vestidito acampanadita cositas casaquitas
LINIERS:	botoncitos verdecito visito vestidito derechito cortitas pecherita	perlitas cuellito cerradito manguita hermanita trajecitos	vestiditos suelto abierto redondito blusita forradita
MATADEROS:	trajecitos hermanita	jovencitas telita	saquitos vestidito
NUEVA POMPEYA:	trajecito pullovercito gordita tallercitos	salita manguita lanita trajecitos	amplito cuadrado hermanita
PALERMO:	obrita	trajecitos	trajecito
PATERNAL:	mamita trajecito pegadita frunciditos floreitas	poquitos chiquita confeccioncita moñitos hermanito	trajecitos tonito hermanita vestiditos muchachitos
V. DEVOTO:	trajecitos	casitas	
V. SOLDATI:	delgadito elastiquito jovencita	chaquetita vestidito farolito	casaquitas tiendita

## FORMAS ALTERNADAS DEL PASADO — DISTRIBUCIÓN

	BELGRANO	BOEDO	BOCA	CENTRO	CHACARITA	FLORES	GRAL. URQUIZA	LINIERS	MATADEROS	NUEVA POMPEYA	PALERMO	PATERNAL	V. DEVOTO	V. SOLDATI
<b>Pretérito Indefinido</b>	20	31	7	15	32	31	17	49	40	48	5	26	6	53
<b>Pretérito Perfecto</b>	7	9	10	21	2	31	12	16	32	15	16	15		7

Palermo P. I.:  $5 \times 3 = 15$   
 P. P.:  $16 \times 3 = 48$   
 Devoto P. I.:  $6 \times 3 = 18$   
 P. P.: 0

FÁTICOS

	BELGRANO	BOEDO	CENTRO	BOCA	CHACARITA	FLORES	MATADEROS	PALEMO	NUEVA POMPEYA	GRAL. URQUIZA	LINIERS	V. DEVOTO	PATERNAL	V. SOLDATI
imaginesé		9	3	4	2	1	3	1	8		1			
digamos		5	2	2			3							
la verdad	1	7	1	6	12	10	4		3	3	1	3	14	16
mire			4	1				1	2				1	
¿entiende?		1			1				12					
pongale		1			1		4		3	3	4		1	4
inclusive	5		1				4							
usted	1		2	1	6	3		1	12				5	1
¿vió?		3		2					40	3				13

## PROBLEMAS GRAMATICALES QUE MERECEAN UN ANÁLISIS POSTERIOR

*Infinitivo + Verbo Finito*

(El infinitivo nombra el tópic)

- BOCA: *conocer* como *conocer* a todos, imagine-sé, tantos años por lógica nos *conocemos* todos  
*dibujarlo* tengo una hermana y un hermano que *dibuja*.
- CENTRO: que *vivir* *he vivido*
- GRAL. URQUIZA: para *vivir*, yo *viví* toda la vida acá
- LINIERS: *coser*, *cose* muy bien
- NUEVA POMPEYA: *conocer*, los *conozco*  
*mejorar*, va *mejorando*  
como *conocer*, *conozco* a todos  
como *haber*, *podía haber* tres
- PATERNAL: *conocer*, me *conozco* con todos  
él *hablar* en castellano, *hablaba* poco y nada  
*pagar* no, *pagan* bien
- V. SOLDATI: *llevar* me lo *lleva* mi esposo  
ya *brillar*, *brillaban* las piedras
- MATADEROS: *probar*, *pruebo* acá  
*lucir* por lo general *luce* a las jovencitas
- DE *como* *introductor del tópic*
- BOEDO: *de* que la usa desde arriba, raro



- BOCA: *de las hechuras no se destacan ahora, hoy*
- LINIERS: *yo de trajes creo que tengo uno o dos nada más*
- NUEVA POMPEYA: *de salir no*
- PATERNAL: *la verdad que de vestido de novia hago pocos*
- V. SOLDATI: *de obrero pongalé  
de civil sí hice pero el blanco no  
del bordado no me recibí*

DE + *que* (modificador de un sustantivo)

- GRAL. URQUIZA: *vestiditos paquetes de que se destaquen, que vayan adecuados todos los accesorios*
- NUEVA POMPEYA: *peleas así de que no se miren un favor, de que me siento mal lo único de que desde este año*

DE + *que* (objeto)

- CHACARITA: *pienso, ¿vio? de que me voy a ver en figurillas*
- FLORES: *piensan de que les gusta*
- LINIERS: *tenía que buscar de que hubiera más comodidad*
- NUEVA POMPEYA: *no necesité de que pasaran noches conmigo  
se busca más de que la ropa queda bien*

VILLA DEVOTO: estudiando *de* que personas grandes o los chicos

MATADEROS: no quiero decir *de* que...

*desde* → DE

BOEDO: *de* los quince años

PATERNAL: mire, *de* los quince años

VILLA DEVOTO: *de* los cinco años que vivo aquí en Lope de Vegá  
que la conozco *de* los catorce años

VILLA SOLDATI: viven *de* tantos años  
yo *de* que era chica  
yo *de* los catorce años

*Verbo finito* + DE + *infinitivo*

BOEDO: pa salir ya busco *de* estar más de acuerdo a la moda  
procuro *de* estar

FLORES: me piden *de* salir a dar una vuelta

NUEVA POMPEYA: pensábamos *de* traer la tela

VILLA SOLDATI: no consigo *de* quedarme en casa  
yo hay veces de que me evito *de* comprar esas cosas

*Reemplazo mutuo entre EN y A**en* → A

GRAL. URQUIZA: *a* las vidrieras se ven camisas  
vestido y tapado si es *a* esta época  
*a* cualquier momento  
al sábado y al domingo también están  
bastante bien

*a* → EN

BOCA: *en* la escuela, bueno, fui *en* varias, fui  
*en* la escuela de Lamadrid

LINIERS: vino *en* casa

NUEVA POMPEYA: (al colegio) primero fui *en* Coronel  
Roca, después *en* la Conservación de  
la Fe

*Subjuntivo* → OTRO MODO (*Indicativo o Condicional*)

BELGRANO: si uno *quería* si  
*quería* a toda costa que les *cosa*  
según lo que *quería* ella hacer  
quizá si me *pondría*

BOCA: (el oxford) ya *sería* el pantalón que se-  
ría angostito y ancho abajo. Ese sería  
el oxford  
antes de que *saldría* esa ley  
y dicen, bueno, hacé lo que *querés*

CHACARITA: si *sabía* me lo *hacía* más sencillo  
hacemelo como *querés*

si estuviese sola en mi casa y *pegaría*  
un grito corren los tres vecinos que  
tengo en los departamentos correrían  
igual

PALERMO:                    porque si siempre se *usaría* lo mismo

VILLA SOLDATI:            si *sería* un color discreto quizás sí

MATADEROS:                si *dispondría* de dinero me lo pondría  
si le *daría*...

BEATRIZ R. LAVANDERA

Universidad de Pennsylvania,  
Philadelphia

## APÉNDICE

## CUESTIONARIO

“Estamos haciendo un estudio de los gustos de la gente en Buenos Aires en cuanto a las modas. Pensamos que el modo de vestir de la gente muestra mucho sobre su manera de pensar y de actuar y queremos saber qué le gusta a la gente de Buenos Aires”.

1. Datos demográficos.
  1. 1. ¿Cuál es el nombre de este barrio? ¿Qué tipo de barrio es?
  1. 2. ¿Dónde nació y dónde pasó sus primeros cinco años?
  1. 3. ¿En qué tipo de casa vivió desde que tenía cinco años hasta los diez años?
  1. 4. ¿Adónde se mudó después?
    1. 4.1. ¿Por qué se mudó?
    1. 4.2. (Continuar así hasta que haya nombrado todas las veces que se mudó).
    1. 4.3. Por favor, resume entonces todos esos cambios de casa.
  1. 5. ¿Adónde fue a la escuela?
  1. 6. ¿De qué trabajaba su padre cuando usted era chica?
  1. 7. ¿Su madre trabajaba? ¿De qué?
  1. 8. ¿De qué nacionalidad es su padre? ¿De qué ciudad?
  1. 8.1. (Si es extranjero) ¿A qué edad llegó a la Argentina? ¿De qué trabajaba aquí?
  1. 9. ¿De qué nacionalidad es su madre? ¿De qué ciudad?
  1. 9.1. (Si es extranjera) ¿A qué edad llegó a la Argentina? ¿De qué trabajó aquí?
2. Tipo de vivienda.
  2. 1. Este departamento (o esta casa) ¿qué ambientes tiene y cómo están distribuidos? (No use las manos).
  2. 2. ¿Quién más vive en el departamento (o casa)?
  2. 3. ¿Qué otras familias conoce usted en este edificio (o en el barrio)?
    2. 3.1. ¿De qué trabajan?
    2. 3.2. ¿Tiene amigos en otros departamentos (o en el barrio)?
    2. 3.3. ¿Cómo se lleva la gente aquí? ¿Todos se dicen “Buenos días” al encontrarse?

2. 3.4. ¿Usted cree que en los últimos años el barrio ha mejorado o al contrario empeorado? ¿Por qué?
3. Empecemos a hablar de modas.
3. 1. ¿En qué se diferencia la moda de este año de la moda del año pasado para esta misma temporada?
3. 2. ¿Qué tipo de ropa aconseja usted para usar por la mañana? ¿Y de tarde? ¿Y de noche?
3. 3. Pruebe si es capaz de recordar alguien en este barrio que vista de un modo distinto de los demás y describame como viste. (No use las manos).
3. 4. ¿Es capaz de recordar alguien que sea también de este barrio y que vista realmente muy bien? ¿Cómo viste?
3. 5. Por favor, cuénteme cómo era algún modelo de los últimos que usted hizo, el que le haya gustado más.
3. 6. ¿Cómo era físicamente la clienta que lo encargó?
3. 7. ¿Le quedaba bien?
3. 8. ¿Elegió ella el modelo o usted? (Si lo eligió la clienta) ¿Qué modelo le hubiera aconsejado usted?
3. 9. ¿Puede recordar alguna vez en que una clienta haya quedado descontenta con la ropa que usted le hizo? ¿Qué dijo la clienta? ¿Qué le contestó usted?
- 3.10. Si usted tuviera que imponer la moda, ¿qué tipo de ropa elegiría?
- 3.11. ¿Qué ropa prefiere usar usted?
- 3.12. ¿Nota alguna diferencia entre el modo de vestir de la gente de este barrio y la de otros barrios? ¿Qué diferencia?

## B I B L I O G R A F Í A

1 *Censo Nacional de Población*, 1960, tomo II, Dirección Nacional de Estadística y Censos, Secretaría de Estado de Hacienda, Poder Ejecutivo Nacional, República Argentina.

2 GINO GERMANI, *Encuestas en la Población de Buenos Aires: I. Características generales de las encuestas*.

3 J. GRACIERENA y R. SANTU, *Seminario latinoamericano sobre estratificación y movilidad social*. Publicación interna N° 47, Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

4 GOLDENBERG y MAZZA, *La muestra de áreas en el Gran Buenos Aires*, Publicación interna N° 15, Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

5 *Bases para la investigación comparativa de la estratificación social y movilidad en cuatro capitales latinoamericanas*. Publicación interna N° 2, Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

6 WILLIAM LABOV, "*The Social Stratification of English in New York City*", Center for Applied Linguistics, Washington, 1966.

7 WILLIAM LABOV, "The Study of Language in its Social Context", a aparecer en *Studium Generale*, XXIII (1970), 30-87.

8 BASIL BERNSTEIN, "Some Sociological Determinants of Perception: An Inquiry into Sub-cultural Differences", en J. A. Fishman (ed.) *Readings in the Sociology of Language*, Mouton, The Hague-Paris, 1966, pp. 223-239.





## LAS CONSTRUCCIONES *LO BUENA QUE ES* Y *LO BIEN QUE CANTA*<sup>1</sup>

1. Estas construcciones, destacadas por los gramáticos como “idiotismo” del español<sup>2</sup>, han sido consideradas de modos muy diversos e insatisfactoriamente explicitadas. Los gramáticos han manifestado extrañeza frente a lo que Lenz llamó “combinación, gramaticalmente absurda, del neutro *lo* con masculino y femenino de singular y de plural”<sup>3</sup> y las han descrito en distintos términos:

1. Transposición: *lo* +  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \text{que} + V \sim$

1 Nuestro examen se limita a las construcciones del tipo *lo* + adjetivo concertado o adverbio (o giros equivalentes) + proposición encabezada por *que* (*lo* +  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \text{que}$ ) caracterizadas sintácticamente por desempeñar, en posición incluida, funciones propias del sustantivo (*ya saben lo buena que es; nos ha asombrado lo bien que canta*). Así, quedan excluidos grupos sintagmáticos que, como los siguientes, funcionan en la oración como término secundario (adjetivo o adverbio): *trata de ser lo más amable que puedas; soy libre, todo lo libre que imaginan; vuelvan lo más pronto que puedan; lo haremos lo mejor que podamos*. Nótese que en estos casos la proposición es conmutable por un término secundario (*lo más amable que puede ser* ~ *lo más amable posible; todo lo libre que imaginan* ~ *todo lo libre: imaginable; lo más pronto que puedan* ~ *lo más pronto posible; lo mejor que podamos* ~ *lo mejor posible*), cosa que no ocurre en *lo buena que es* ni en *lo bien que canta*.

2 ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana*, 5ª ed., Buenos Aires, Sopena, 1958, § 980; RUFINO J. CUERVO, “*El, la, lo, las, los*”, en *BICC*, 1 (1946), 144; SALVADOR FERNÁNDEZ, *Gramática española*, I, Madrid, Revista de Occidente, 1951, p. 322, n. 1.

3 RODOLFO LENZ, *La oración y sus partes. Estudios de gramática general y castellana*, 3ª ed., Madrid, Centro de estudios históricos, 1935.

$$lo\ que + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + V.$$

2. Sustantivación del artículo *lo*.
3. Sustantivación del adjetivo concertado o del adverbio.
4. Adverbialización del artículo neutro.
5. Caso de gramaticalización.

Sin embargo, ninguno de ellos —salvo Alarcos Llorach<sup>4</sup>, con quien discrepamos en lo que concierne a la exacta determinación del núcleo de la construcción— ha proporcionado pautas claras para la segmentación de los constituyentes inmediatos (CIs.) y la identificación de sus respectivas clases funcionales.

A continuación, examinaremos esas divergentes opiniones; luego, desde una perspectiva sincrónica, analizaremos el funcionamiento sintáctico de estos grupos sintagmáticos e intentaremos establecer su valor semántico.

1.1. Bello y la *Gramática* de la Real Academia describen la construcción en términos de transposición<sup>5</sup>: el predicativo, o un circunstancial, de una proposición de relativo encabezada por *lo que* admitiría ser intercalado entre los dos componentes del encabezador. Ello supone alternancias inexistentes en español actual:

*¡lo buena que es!* ~ \* *¡lo que buena es!*  
*¡lo bien que habla!* ~ \* *¡lo que bien habla!*<sup>6</sup>

<sup>4</sup> EMILIO ALARCOS LLORACH, “¡Lo fuertes que eran!”, en *Estudios de gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 178-191, § 6. Cfr. nuestro § 1.3.

<sup>5</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua española*. Nueva edición, reformada, de 1931. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, § 358. A. BELLO, op. cit., §§ 976-981.

<sup>6</sup> En la *Gramática* de la RAE (§ 358, e), leemos: “en vez de decir: *es de admirar lo que tus hijas son HACENDOSAS*, decimos: *es de admirar lo HACENDOSAS que son tus hijas*. Y del mismo modo interponemos también entre el *lo* y el *que* el adverbio que modifica al verbo de la relativa; así: *merece el premio por lo BIEN que me ha servido*, en vez de *por lo que me ha servido BIEN*; *tiemblo al recordar lo MUCHO que peligré en aquel lance*, por *lo que peligré MUCHO*.”

Este enfoque no apunta a la determinación del valor funcional que en el sistema gramatical del español moderno tienen estos grupos sintagmáticos, se limita a señalar el hipotético proceso<sup>7</sup> que conduciría a su aparición. Tanto Bello<sup>8</sup> como la RAE<sup>9</sup> (para quienes en el grupo *lo que* —cuando no alterna con *lo cual*— el artículo *lo* conserva su antiguo valor de pronombre demostrativo y debe ser considerado un sustantivo<sup>10</sup>) los ven como un caso particular dentro de aquellos en los que el relacionante *que* funciona como circunstancial, pero no contestan con claridad al interrogante que plantea una construcción aparentemente anómala: ¿cuál es la función gramatical que desempeñan, respectivamente, *lo*, el adjetivo concertado o el adverbio y la proposición?

7 Esta hipótesis debe ser objeto de un cuidadoso examen, pues los ejemplos de Bello (§ 980) no resultan suficientes a los efectos de su verificación (*todos los que la loaban no decían la mitad de lo que ella era hermosa (Amadís de Gaula) > la mitad de lo hermosa que ella era*, etc.). Sería necesario considerar la posibilidad de acciones analógicas que hayan podido ejercer diferentes tipos de construcciones:

i. ¡desgraciado que soy!, ¡bien que lo sé! Cfr. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1954, I, 2ª parte, § 140, 5; HAYWARD KENISTON, *The syntax of Castilian Prose, The Sixteenth Century*, The University of Chicago Press, 1937, 15.254; A. BELLO, op. cit., nota a § 315; FRITZ KRÜGER, *El argentinismo "es de lindo"*, Madrid, CSIC, 1960, §§ 25-29 y 41.

ii. i  $\left\{ \begin{array}{l} \text{qué} \\ \text{cuán} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{buena que es!} \\ \text{¡} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{qué} \\ \text{cuán} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{bien qué canta!} \\ \text{Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, § cit.; H. KENISTON, op. cit., 15.256, 15.257; F. KRÜGER, op. cit., § 41.} \end{array} \right.$

iii. *lo mucho que sabe, lo poco que dijo*. Cfr. H. KENISTON, op. cit., 14.843, 14.863; S. FERNÁNDEZ, op. cit., p. 322, n. 1.

iv. Las expresiones concesivas *por más que, por mucho que, por*  $\left\{ \begin{array}{l} \text{más} \\ \text{muy} \end{array} \right\}$  *buena que*, etc. Cfr. GRAE, §§ 359, e y 439, f; J. VALLEJO, "Notas sobre la expresión concesiva", en *RFE*, IX (1922), 40-51; H. KENISTON, op. cit., 28.44, 29.62, 29.721.

v. Los complementos circunstanciales de causa tipo *por* + adj. Cfr. EUGEN HERZOG, "Zusammenfassendes lo im Spanischen", en *ZRPh*, XXV (1901), 705-720, § 14.

vi. *lo malo que ella es*. Cfr. H. KENISTON, op. cit., 14.861.

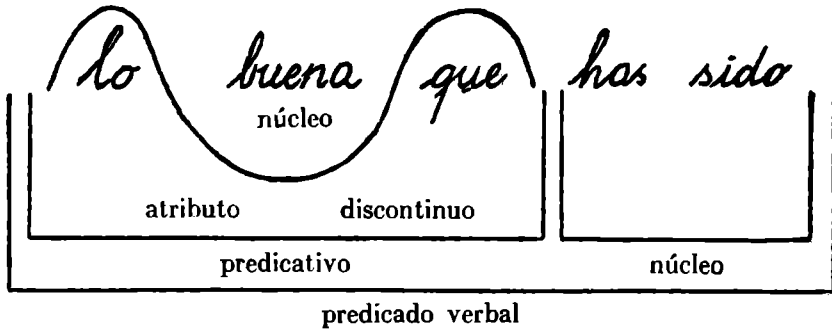
vii. *miraba lo sucio de las paredes*. Cfr. R. J. CUERVO, art. cit. en n. 2, 140-144.

<sup>8</sup> Op. cit., §§ 324, 976 y 980.

<sup>9</sup> RAE, § 357.

<sup>10</sup> Cfr. nuestro § 1.2.

Partiendo del mismo punto de vista, afirma Manuel Seco<sup>11</sup> que en *no olvidaré lo buena que has sido* (= 'cuán buena has sido'), *ya verás lo bien que trabaja* (= 'cuán bien trabaja'), *lo que* "se adverbializa, igual que *cuanto* y también con el mismo sentido, con la particularidad de que el adjetivo o adverbio por él modificado se intercala entre los dos componentes de la expresión". Añade que el hecho de que no haya concordancia entre artículo y adjetivo cuando este es modificado por *lo... que* "confirma el carácter adverbial de la expresión". Podríamos representar así su análisis:



De acuerdo con los procedimientos de segmentación de CIs. propuestos por Wells, se admiten componentes discontinuos solo cuando en otros contextos forman secuencias continuas de significado armónico con ellos (*an easy book to read, the book is easy to read*)<sup>12</sup>. En consecuencia, frente a *lo buena que es* tendría que presentarse la realización \**lo que* (= 'cuán(to)/cuan(to)') *buena es* en algún contexto —cosa que no ocurre en español actual—, para poder reconocer CIs. discontinuos.

<sup>11</sup> RAFAEL SECO, *Manual de gramática española*. Revisado y ampliado por Manuel Seco. Madrid, Aguilar, 1968, pp. 110-111. El fragmento que analizamos es un agregado de Manuel Seco.

<sup>12</sup> "A discontinuous sequence is a constituent if in some environment the corresponding continuous sequence occurs as a constituent in a construction semantically harmonious with the constructions in which the given discontinuous sequence occurs". "Immediate constituents", en *Lan*, 23 (1947), 81-117, § 55.

Por otra parte, Manuel Seco habla de equivalencia entre *lo que* y el pronombre relativo-cuantitativo *cuanto* y de su capacidad para adverbializarse al igual que este pronombre, pero todos sus ejemplos presentan la posibilidad de alternancia entre *lo... que* y el adverbio exclamativo *cuán(to)*. Sin embargo, de acuerdo con la distinción establecida en el citado *Manual* entre adverbios interrogativos y relativos como subclases de los adverbios pronominales<sup>13</sup>, habría que señalar dos realizaciones homónimas de la construcción  $lo + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que$  según esta doble posibilidad de alternancia:

*lo... que ~ cuán(to)*

*lo... que ~ cuán(to),*

y así suponer para *nos destumbró por lo ingeniosa que era* la posibilidad de alternar con \**nos destumbró por cuan(to) ingeniosa era*, cosa inusitada en español<sup>14</sup>.

Salvador Fernández<sup>15</sup>, por su parte, destaca el hecho de que no siempre existen construcciones correlativas con pronombres tónicos: *pensaba en lo dulce que* (= 'qué dulce', 'cuán dulce') *sería*; *sin saber lo cerca* (= 'qué cerca') *que se hallaba su hijo*. Cuando esa alternancia no es posible, describe también una transposición<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Op. cit., pp. 105-109.

<sup>14</sup> No hemos hallado ejemplos de esta construcción en antiguo español; ni KENISTON (op. cit) ni CUERVO (*Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*, Paris, A. Roger y F. Chernovis, 1893) la registran. No obstante, este último señala, como raros, dos ejemplos —de Santa Teresa y de Fray Luis de León, respectivamente— de *con cuan* + adjetivo: "Con cuan ruin soy, nunca he tenido miedo de los tormentos del infierno"; "Lo que hace Dios con sus pobres, contigo, con cuan desesperado y aborrecible te muestras, también lo hará si te sujetas a él" (op. cit., II, p. 647, col. 2).

<sup>15</sup> S. FERNÁNDEZ, op. cit., §§ 159-160.

<sup>16</sup> "Cuando no existe correlativa con pronombre tónico exclamativo, la subordinada construida con *la... que* aparece en algunos casos como variante de una oración enunciativa en la que el complemento predicativo o el adverbio se antepusieran al verbo. Es decir, frente a: *en lo que más nos diferenciamos del hombre abyecto es en q u e tenemos dominadas y escondidas nuestras sensualidades* puede darse (con especiales valores cuantitativos): *en lo que más nos diferenciamos d. h. a. es en l o dominadas y escondidas q u e tenemos n. s.*"

Creemos que —aun en el caso de que se quisiera ver en hipotéticas alternancias una posibilidad ofrecida por el sistema que no conoce actualización en ese limitado campo de realizaciones tradicionales que es la norma<sup>17</sup>— no sería admisible el tipo de análisis que comentamos por tres razones que fundamentaremos en los párrafos siguientes:

1. Todas las manifestaciones de la construcción sustantiva  $lo + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que$  tienen un carácter unitario: no se trata de un caso de homonimia construccional (§§ 1.4 y 2.1).
2. Es posible demostrar que las funciones gramaticales desempeñadas por el adjetivo concertado, o el adverbio, y *que* son las de antecedente y relacionante respectivamente (§ 2.2).
3. Puede ser demostrado también que *lo* actúa como sustantivador de la construcción  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que$  (§ 2).

1.2. Autores que sostienen que el artículo *lo* antepuesto a un adjetivo funciona como núcleo del sintagma vacilan al tratar nuestra construcción.<sup>18</sup>

Bello afirma que en *lo meramente necesario* y *lo verdaderamente sublime* “el sustantivo es *lo*, modificado por *necesario* y *sublime*, que conservan su carácter de adjetivos y son modificados por adverbios” (§ 277); pero al analizar más adelante (§ 974) lo que denomina “la construcción del *lo* con epítetos o predicados” (*Muchos hay que en lo insolentes/ Fundan solo el ser valientes* —A. de Mendoza—) parece hacer alusión a una extraña modificación mutua ( $lo \leftrightarrow insolentes$ ): “en castellano, al mismo tiempo que un adjetivo especifica al *lo* [ $lo \leftarrow insolentes$ ]

<sup>17</sup> EUGENIO COSERIU, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, p. 98.

<sup>18</sup> S. FERNÁNDEZ, op. cit., 1951, §§ 72, 140 y 158. A. BELLO, op. cit., §§ 277 y 974.

tes] y es el objeto sobre que recae la demostración del neutro [lo → insolentes], hay la particularidad de poder referirlo a un sustantivo distante”<sup>19</sup>.

Salvador Fernández, por su parte, considera que el artículo neutro actúa siempre como término primario (§§ 140 y 158); pero acota que, en las construcciones intensivas y ponderativas, el artículo posee un valor que “se acerca al de un adverbio”<sup>20</sup>, lo que equivale a poner en duda su función de término primario.

Con respecto a la interpretación del artículo antepuesto a elementos cuya función habitual no es la de sustantivo como núcleo del sintagma<sup>21</sup>, aceptamos la refutación de Alarcos Llorach<sup>22</sup>, quien la considera “evidentemente errónea, ya desde el mismo nivel del significante”, puesto que el artículo “carece de acento y de independencia”.

Salvador Fernández opina que alternancias del tipo *los elementos fantásticos ~ lo fantástico* (en *no llegar a distinguir lo s e l e m e n t o s f a n t á s t i c o s d e l o s d e r e a l i d a d*) son prueba de “hasta qué punto es lícito considerar el artículo *lo* en las agrupaciones a que nos referimos como una palabra de naturaleza sustantiva”<sup>23</sup>. Aquí hay que hacer notar la dificultad que todavía existe para desterrar de la descripción lingüística criterios basados en nociones de diacronía: en este caso el valor demostrativo originario del artículo; en la posibilidad de alter-

<sup>19</sup> Nótese que Bello separa estas construcciones de las seguidas por una proposición (*lo insolentes que son*), las que son consideradas como transposiciones según hemos visto en 1.1.

<sup>20</sup> § 72. Cfr. § 159: “La sustitución que se produce frecuentemente en español de las oraciones interrogativas y exclamativas pronominales indirectas por oraciones de relativo transfiere a los artículos las intenciones ponderativas y expresivas que acompañan normalmente a dichos pronombres”.

<sup>21</sup> También RAFAEL LAPESA ha sostenido en dos trabajos que el artículo no carece de empleos sustantivos: “El artículo como antecedente del relativo en español”, en *Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria Lusohispanas e Iberoamericanas*, La Haya, 1960, pp. 287-297 y “El artículo con calificativos o participios no adjuntos a sustantivos en español”, en *ELiR*, 133-134 (1970), 78-86 (aquí no se estudia la construcción *lo + adj. conc.*)

<sup>22</sup> EMILIO ALARCOS LLORACH, “El artículo en español”, op. cit., pp. 166-177. Cfr. § 9.

<sup>23</sup> S. FERNÁNDEZ, op. cit., p. 113.

nancia ocasional de artículos y demostrativos en ciertos contextos<sup>24</sup> se pretende ver la verificación de la hipótesis aludida. No obstante, la confrontación de grupos sintagmáticos como los siguientes:

1. *e s t o ú l t i m o me ha dejado estupefacta,*

2. *l o ú l t i m o me ha dejado estupefacta,*

permite observar diferentes valores funcionales en el campo sintáctico (aparte de los que existen en el plano semántico entre 'señalamiento' + 'especial determinación' y 'simple identificación', respectivamente): en 1, aunque se suprima *último* (*e s t o me ha dejado estupefacta*), la secuencia continúa siendo gramatical (y conserva, además, el sentido básico), lo que es prueba de la función nuclear de *esto*; no sucede lo mismo en 2 (*\*l o me ha dejado estupefacta*), prueba de la función nuclear de *último* sustantivado por *lo*. El artículo no se puede usar desprendido del sustantivo, o de otros elementos sustantivados, contrariamente a lo que sucede con los demostrativos y con *uno* (*bastará con u n o t u y o ~ bastará con u n o*, pero *bastará con l o t u y o* -/-<sup>25</sup> *\*bastará con l o*)<sup>26</sup>; esta exigencia de una categoría gramatical que es esencialmente independiente pone de relieve su incapacidad de autonomía.

1.3. Otros autores<sup>27</sup> prefieren admitir la sustantivación del adjetivo concertado, o del adverbio. Meyer-Lübke, al examinar el empleo del artículo neutro en español ("quand une qualité est envisagée abstractivement, comme une chose indépendante: cf. *veía lo ridículo y lo cómico en todo*"), menciona nuestra construcción como un caso más: el adjetivo sería equivalente a un

<sup>24</sup> Op. cit., pp. 241-242.

<sup>25</sup> Por necesidades tipográficas, indicamos la no alternancia con -/- (en lugar de ~ cruzado por una barra oblicua).

<sup>26</sup> AMADO ALONSO, "Estilística y gramática del artículo en español", en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1961, pp. 125-160. Cfr. p. 152.

<sup>27</sup> WILHELM MEYER-LÜBKE, *Grammaire des langues romanes*, trad. française por Auguste et George Doutrepoint, Paris, H. Welter, 1900, III, § 8; R. J. CUERVO, art. cit. en n. 2; E. ALARCOS LLORACH, art. cit. en n. 4.



sustantivo abstracto<sup>28</sup>. Cuervo, por su parte, la considera un tipo especial de uso del adjetivo para denotar cualidad abstracta no en general sino en cuanto se percibe en un objeto u obra en él: en este caso, cuando no va seguido de un complemento con *de* (*miraba lo sucio de las paredes*), el adjetivo concuerda con un sustantivo próximo (*miraba lo sucias que estaban las paredes*)<sup>29</sup>.

Alarcos Llorach, autor de un interesante análisis de estos grupos sintagmáticos, los caracteriza así: "Estas construcciones consisten en la determinación, con artículo y un término adyacente, del término adyacente de un grupo predicativo"<sup>30</sup>:

1. <i>tienen rabia</i>	1'. <i>la rabia que tienen</i>
i    ii	ii    i
2. <i>están rabiosos</i>	2'. <i>lo rabiosos que están</i>
i    ii	ii    i

La relación núcleo-término adyacente, i-ii, entre los componentes de los grupos predicativos 1 y 2 no se invierte cuando se nominaliza el grupo predicativo íntegro: (*el*) *tener rabia* o (*el*) *que tengan rabia*, (*el*) *estar rabioso* o (*el*) *que estén rabiosos*; 1' y 2'

<sup>28</sup> "Particulièrement fréquente est la relation établie entre l'adjectif neutre [el subrayado es nuestro] et une proposition relative subséquente: *que es (era, estaba)*; cf. *del sol y de lo grande que es* (J. Valera, Com. Mend. 151), *se habló del niño Fadriquez [sic] y de lo crecido que estaba* (6) [...], ensuite avec un sujet féminin ou avec un pluriel *lo orgullosa que estoy* (115) [...] Ce que se produit dans tous ces cas et dans beaucoup d'autres, c'est que l'adjectif prend la place d'un substantif abstrait ou qu'il tire du substantif, en le résumant, ce qui lui ressemble sous le rapport de la qualité: cf. encore *lo alto* au sens de 'la partie la plus haute de' ...".

<sup>29</sup> "El adjetivo así empleado concierda por atracción con un sustantivo próximo, cuando denotando cualidad o estado del objeto, no va seguido de un complemento con *de* semejante al que llevaría el sustantivo correspondiente: *Antonia se queja de lo enferma que está*; *Asusta por lo fea*. Al contrario se dice *Miraba lo sucio de las paredes*, como si *lo sucio* ocupara el lugar de la *suciedad*" (2, a, η). Cfr. 3, a, η, donde examina ejemplos de alternancia con proposiciones exclamativas. En realidad, Cuervo se limita a un intento de descripción de este grupo sintagmático. En 2, a, κ, mezcla construcciones de valor superlativo (*lo mejor que pudo*) con ponderativas (*por lo mucho que contribuían a su civilidad*); cfr. nuestra n. 1.

<sup>30</sup> "¡Lo fuertes que eran!", en op. cit., pp. 178-191, § 6. En n. 10 se da esta definición de "grupo predicativo": "Grupo sintagmático que funciona en una oración equivaliendo a un verbo aislado."

son resultado de la inversión producida en la relación:  $i-ii > ii-i$ .<sup>31</sup> Pero el sintagma *está rabioso* se diferencia de *tiene rabia* en que el término adyacente presenta variabilidad genérica y numérica en relación con el sujeto. Esta situación repercute cuando se nominaliza el grupo predicativo invirtiendo la relación  $i-ii$  de sus componentes: el elemento transpuesto mantiene conexión con el sintagma que lo determina, aunque ahora este haya pasado a ser adyacente.<sup>32</sup>

Este análisis ahonda en el intento de caracterizar las relaciones entre los componentes del grupo sintagmático transpuesto por el artículo neutro, y la analogía que establece con transposiciones de términos adyacentes invariables permite profundizar en el estudio sintáctico y semántico de la construcción, pero disentimos en lo referente a la delimitación del núcleo. Según Alarcos Llorach, grupos sintagmáticos como los que en las siguientes oraciones desempeñan la función de sujetos tienen la misma estructura sintáctica (determinante + núcleo + determinante) aunque  $\neq$  presente distinto tipo de concordancia:

3. *La rabia que tienen* | *les impide pensar.*

<sup>31</sup> Confrontemos los siguientes grupos sintagmáticos:

1. <i>Tiene rabia.</i>	<i>Eso</i>	<i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i>
1' . <i>(El) tener rabia</i>		
1'' . <i>(El) que tenga rabia</i>		
1''' . <i>La rabia que tiene</i>		
2. <i>Está rabioso.</i>	<i>Eso</i>	<i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i> <i>no lo deja hablar.</i>
2' . <i>(El) estar rabioso</i>		
2'' . <i>(El) que esté rabioso</i>		
2''' . <i>Lo rabioso que está</i>		

Frente a las nominalizaciones del primer grupo sintagmático de 1 y 2 (1'-1'' y 2'-2'', respectivamente), la reestructuración de 1''' y 2''' realza el término transpuesto (matiz ponderativo que se hace más perceptible en posición absoluta en conexión con el esquema de entonación exclamativo: ¡*la rabia que tiene!*; ¡*lo rabioso que está!*), i. e. que 1''' y 2''' representan variaciones del mismo tipo en el plano semántico. Cfr. n. 86.

<sup>32</sup> Alarcos Llorach sostiene "que en el grupo sintagmático nominal (salvo cuando el término adyacente está transpuesto por /de/) hay siempre recesión de número y género (o por lo menos una de las dos) entre el término nuclear y el adyacente" (§ 7). Cfr. R. J. CUERVO, art. cit., 2, a, 7.

- |                                      |  |                           |
|--------------------------------------|--|---------------------------|
| 4. <i>Lo rabiosos que están</i>      |  | <i>les impide pensar.</i> |
| 5. <i>Lo rabiosamente que gritan</i> |  | <i>les impide pensar.</i> |

Pero, si suprimimos las proposiciones, 4 y 5 se transforman en secuencias no gramaticales:

- |                              |  |                           |
|------------------------------|--|---------------------------|
| 3'. <i>La rabia</i>          |  | <i>les impide pensar.</i> |
| 4'. * <i>Lo rabiosos</i>     |  | <i>les impide pensar.</i> |
| 5'. * <i>Lo rabiosamente</i> |  | <i>les impide pensar.</i> |

Ello es prueba de que *rabiosos* y *rabiosamente* no son los núcleos de los grupos sintagmáticos nominalizados por *lo* en 4 y 5.<sup>33</sup> Creemos que las construcciones de esta clase consisten en la nominalización, con artículo neutro, de grupos sintagmáticos que en ciertas ocasiones pueden funcionar en posición absoluta: *¡b o n i t a que te has puesto!*; *¡bien que lo s a b e!*<sup>34</sup>

1.4. El funcionalista Keniston resuelve el aparente conflicto gramatical que plantea el neutro *lo* antepuesto a adjetivos concertados y a adverbios catalogándolo como adverbio interrogativo<sup>35</sup>.

El examen de los textos parecería apoyar esta afirmación en los casos en que *lo* admite alternancia con *qué* o el arcaico *cuán* (lo que ocurre en posición absoluta o incluida): *¡lo buena que era!* ~ *¡qué buena que era!*; *¡lo bien que lo sabe!* ~ *¡qué bien que lo sabe!*; *recuerdo lo buena que era* ~ *recuerdo qué bue-*

<sup>33</sup> En *causa admiración por lo ingeniosa* hay elipsis de *que es*, pues la proposición no puede suprimirse cuando sus componentes no están señalados en la estructura incluyente: *quedamos admirados por lo ingeniosa que es tu hija* -/-\**quedamos admirados por lo ingeniosa*. Cfr. § 2.2.

<sup>34</sup> Cfr. § 2.1.

<sup>35</sup> "Lo may be used with adverbial force, indicating degree. When followed by the relative *que* in this construction, it becomes the equivalent of interrogative *qué* or *cuán*, in indirect questions". (H. KENISTON, *Spanish Syntax List. A statistical Study of Grammatical Usage in Contemporary Spanish Prose on the Basis of Range and Frequency*, New York, Henry Holt and Company, 1937, 18.97). Cfr., del mismo autor, *The Syntax of Castilian Prose*, ed. cit., 14.861, 14.863, 14.843.

na que era; no ignoro lo bien que lo sabe ~ no ignoro qué bien que lo sabe. Ello llevaría a incluir esos ejemplos en el repertorio de las exclamativas (directas o indirectas), v. por lo tanto, a reconocer dos hipotéticas clases de construcciones a pesar de su idéntica estructura gramatical:

- i.  $lo + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que \sim \left\{ \begin{array}{l} \text{qué} \\ \text{cuán} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que$
- ii.  $lo + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que \text{ -/-} \left\{ \begin{array}{l} \text{qué} \\ \text{cuán} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + que^{36}$

Pero el grupo sintagmático que estudiamos no tiene distinto valor —tanto en el plano sintáctico (función sustantiva) como en el semántico— en los casos en que no alterna con exclamativas (1'', 1''' y 2' en la siguiente lista):

- 1 . ¡L o b u e n a q u e e r a ! T o d o s l a a d o r a b a n .  
 1' . R e c u e r d o l o b u e n a q u e e r a .  
 1'' . T o d o s l a a d o r a b a n p o r l o b u e n a q u e e r a .  
 1''' . L o b u e n a q u e e r a f u e l a c a u s a d e q u e t o d o s l a a d o r a s e n .<sup>37</sup>
- 2 . ¡L o b i e n q u e l o s a b e ! S i n e m b a r g o , s e h a c e e l d i s i m u l a d o .  
 2' . ¡C o n l o b i e n q u e l o s a b e s e h a c e e l d i s i m u l a d o !

Luego, si no aceptamos la existencia de una homonimia construccional<sup>36</sup>, la imposibilidad de funcionamiento de exclamativas del

<sup>36</sup> *Todos la adoraban por lo buena que era -/- todos la adoraban por qué buena que era; lo buena que era fue la causa que todos la adorasen -/-\* qué buena que era fue la causa de que todos la adorasen; ¡con lo mal que está hacer esos esfuerzos— -/-\*; con qué mal que está hacer esos esfuerzos!*

<sup>37</sup> El mayor énfasis de 1 con respecto a 1'-1''' es consecuencia del refuerzo que aporta la curva tonal exclamativa.

<sup>38</sup> Un texto con más de un valor semántico: *el asno de Sancho* = 'el asno que tiene Sancho' y *el asno de Sancho* = 'el asno que Sancho es'.

tipo { *qué* } + } adj. conc. { + *que* en todos los contextos en  
 { *cuán* } + } adv. {  
 que se ofrece nuestra construcción impide aceptar la equiparación que hace Keniston. Además, en algunas situaciones, tampoco se da la posibilidad inversa: exclamativas directas encabezadas por pronombres admirativos no admiten ser sustituidas por *lo* + { adj. conc. } + *que*<sup>39</sup>.  
 { adv. }

Se podría aducir que un análisis superficial parece establecer analogías paradigmáticas en otros casos en que nuestra construcción no permite tales alternancias:

preposición	término	
	adverbio	adj. conc. + <i>que</i>
i. <i>de</i>	( <i>tan/ puro</i> )	<i>buena que es</i>
ii. <i>por</i>	( <i>más/ muy</i> )	<i>buena que sea</i>
iii. <i>por/ con</i> <sup>40</sup>	<i>lo</i>	<i>buena que es</i>

Pero el grupo sintagmático que funciona como término de la preposición tiene valor sustantivo en iii, lo que no sucede en i y ii<sup>41</sup>; justamente, la función nominalizadora que desempeña el

<sup>39</sup> Cfr. nuestro § 2.1.

<sup>40</sup> F. KRÜGER (op. cit., §§ 24 y 34) aporta ejemplos de la construcción *con tan buena que es* (*con tan codiciada que es la flor no presume ni se ensalza; con tan atroz que es mi tormento no me verás abatido*) que consideramos inusitada. El extraño giro dio lugar a algunas observaciones de Leo Spitzer (*Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Halle, 1918, p. 104).

<sup>41</sup> Parecerían apuntalar la hipótesis de la equiparación alternancias de circunstanciales de causa del tipo *de tan buena que es parece tonta* ~ *por lo buena que es parece tonta*; pero la diferente función sintáctica de los términos de los complementos se pone de manifiesto en el hecho de que alternancias tales como *por lo buena que es parece tonta* ~ *lo buena que es es la causa de que parezca tonta* ~ *lo buena que es la hace parecer tonta*, etc., no sean posibles para el primer ejemplo: *de tan buena que es parece tonta* -/  
 \**tan buena que es es la causa de que parezca tonta* -/  
 \**tan buena que es la hace parecer tonta*.

transpositor *lo* determina su obligatoriedad en iii <sup>42</sup>, en tanto que si se omiten los adverbios que ocurren en i y ii estas secuencias continúan siendo gramaticales y su sentido básico no se altera. A diferencia de (*tan/ puro*) *buena que es* y (*más/ muy*) *buena que sea*, *lo* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* funciona, o puede funcionar, como sujeto u objeto directo: ¡*lo linda que era!*, *lo recuerdo muy bien* ~ *recuerdo muy bien lo linda que era*; *la quieren por lo buena que es* ~ *lo buena que es es la causa de que la quieran*; *con/a pesar de lo listo que es lo engañaron* ~ *lo listo que es no impidió que lo engañaran*; ¡*lo bien que los sabe!*, *no lo ignoro* ~ *no ignoro lo bien que los sabe*.

En suma: la construcción *lo* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que*, admite o no ser sustituida por las exclamativas directas o indirectas  $\left\{ \begin{array}{l} \text{qué} \\ \text{cuán} \end{array} \right\}$  +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que*, tiene siempre el mismo valor —tanto en el nivel sintáctico como en el semántico (cfr. §§ 2.1 y 3.3)—; por lo tanto, no puede ser homologada con giros con los que solamente alterna en limitados contextos <sup>43</sup>.

1.5. Krüger <sup>44</sup> considera que los grupos sintagmáticos tipo  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adp. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* (*como malandrines que son*; *sabrosita que estaba*; *bien que se lo merece*; ¡*tan buena que era!*; ¡*tan ricamente que lo pasábamos en el paraíso!*; *de (tan/ puro) amoscado que estaba*; *de tanto que había trabajado*; ¡*qué simple*

<sup>42</sup> En el excepcional ejemplo de Ricardo Güiraldes citado por Fritz Krüger (op. cit., § 20): “;Curioseando? ;Por bonitos que son!”, la construcción terminal no es sustantiva (lo mismo que en los ejemplos citados en nuestra n. 40).

<sup>43</sup> Tampoco con las exclamativas directas del tipo *tan* + adj. conc. +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{(que)} \\ \text{(como)} \end{array} \right\}$ , con las que solo puede alternar en posición absoluta (*y lo linda que era!* ~; *y tan linda que era!* ~; *y tan linda como era!*), ya que aquí se trata de construcciones adjetivas.

<sup>44</sup> F. KRÜGER, op. cit., §§ 17, 25-28, 41, 58-59.

que eres!; ¡qué bien que lo ha hecho!; por discreta que sea) y ciertos usos de la construcción adj. + sust. + que (¡qué cope-te que tiene!; ¡tanto trabajo que me había dado!; ¡y las <sup>45</sup> cosas que sabe!) entraron en un proceso de gramaticalización <sup>46</sup> que condujo a la pérdida del valor original del pronombre relativo —el cual se habría convertido “en una partícula de carácter más bien demostrativo” <sup>47</sup> al servicio de fines expresivos: relieve, realce— y a la vinculación de sus componentes en forma de clisé. Al referirse a nuestra construcción, opina que “el artículo neutro *lo* tiene valor ponderativo —*con lo viejo que es* = con tan viejo que es [...]—” <sup>48</sup> y la relaciona con las del tipo adj. + *que*; habla empero del “pronombre relativo *que*” <sup>49</sup>. Creemos, de todos modos, que se trata de un deslizamiento de la terminología gramatical corriente, pues cuando examina las construcciones que antes mencionamos <sup>50</sup> habla de “adjetivo ampliado por la subordinada relativa *que* con el verbo *ser*” y de “el relativo *que*” <sup>51</sup>.

En el parágrafo 2.2, demostraremos que es posible eviden-

<sup>45</sup> Aquí habla Krüger de “artículo ponderativo” (§ 41, n. 81); cfr. § 9: “Los quebrantos (= tantos quebrantos) que corren por la tierra (Rincón Lazcano)”.

<sup>46</sup> “Llamamos gramaticalización (o morfologización) a la integración en una oposición de elementos morfológicos cuya función originaria es casi siempre diferente” (FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS, “Gramaticalización y desgramaticalización”, en *Estructuralismo e historia. Homenaje a André Martinet*, Canarias, Universidad de La Laguna, 1962, III, pp. 5-41, II, A).

<sup>47</sup> § 28. Cfr. § 41, n. 81: “Claro que hoy día [en construcciones como las citadas supra] el pronombre relativo hace más bien el oficio de una mera partícula destinada a realzar el antecedente...”

<sup>48</sup> La construcción *con tan viejo que es* es inusitada en español moderno. Cfr. nuestras notas 40 y 41.

<sup>49</sup> “No hay que olvidar sin embargo que la nota eminentemente enfática que se da a la causalidad en los casos mencionados arriba se debe sobre todo a la ampliación del giro por el pronombre relativo *que* más verbo *ser* (o *estar*): *de lo hermosa que era*; *por lo parlanchín que estuvo*; *con lo encaprichada que había siempre estado*, detalle importante, pero no siempre señalado por los tratadistas. Relacionase pues nuestra construcción con el giro *de... que*: *De cansado que estaba no lo reconocí* (§ 17) y la fórmula adjetivo de *que*: *Na Juanota, envejosa que era, digué*” (§ 24).

<sup>50</sup> §§ 25-28 y 58.

<sup>51</sup> Pp. 62 y 63 respectivamente. Cfr. también pp. 63 y 100.

ciar por medio de transformaciones la función de relacionante que desempeña *que* en todas estas construcciones. Aquí examinaremos la posibilidad de considerar nuestra construcción como un caso de gramaticalización.

Cuando un grupo sintagmático se ha gramaticalizado, sufre cambios funcionales y se vuelve indivisible. En *dijeron (yo) no sé cuántos/qué disparates, no sé* no forma parte de una oración que incluye la interrogativa indirecta *cuántos disparates dijeron: no sé cuántos*<sup>52</sup> se ha gramaticalizado en este contexto y funciona sintácticamente como atributo del sustantivo *disparates* (puede ser sustituido por adjetivos tales como *tantos, muchísimos*). Además, la construcción gramaticalizada es indivisible, no admite cambios en el orden de sus componentes: *dijeron no sé cuántos* (= 'muchísimos') *disparates -/ - cuántos disparates dijeron no sé*. Tampoco admite expansiones: *dijeron no sé cuántos* (= 'muchísimos') *disparates -/ - dijeron yo, Juan Pérez, no sé con certeza cuántos disparates*.

En el caso de *lo +*  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \textit{que}$ , el cambio de función habitual producido (nominalización del grupo sintagmático  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \textit{que}$  en virtud de la acción transpositora de *lo*) sigue reglas gramaticales generales del español (*lo* = 'nominalizador de palabras o construcciones que habitualmente no desempeñan las funciones propias del sustantivo'<sup>53</sup>), no es un fenómeno privativo de esta particular situación contextual. Lo mismo ocurre con el orden de palabras: los dos signos morfoló-

<sup>52</sup> En el español de Bs. As. es muy común  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{que sé yo} \\ \textit{yo que sé} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \textit{cuántos} \\ \textit{qué} \end{array} \right\}$ , grupo sintagmático que pasa a funcionar como atributo en *dijo cuántos* *qué* *sé yo cuántos disparates*, por ejemplo. Lo mismo puede ocurrir con *no sé quién* (que se sustantiva en ciertos contextos: *llegó no sé quién y ya no pudo recibirnos*), *no sé dónde* (que puede adverbializarse: *vive no sé dónde*), etc. Cfr. lat. *nescio quia, nescio quis*, sustantivados, y *nescio quomodo, nescio quando*, etc., usados como adverbios.

<sup>53</sup> Cfr. n. 62.



gicos<sup>54</sup> que integran la construcción cumplen reglas distribucionales estrictas: el artículo *lo* precede al sintagma nominalizado y el relacionante *que* va a continuación de su antecedente. Pero, respetadas las imposiciones generales del sistema, el grupo sintagmático admite cambios en el orden de sus componentes (*por lo necesitada de afecto que está tu madre ~ por lo necesitada de afecto que tu madre está ~ por lo necesitada que tu madre está de afecto*) y expansiones: el adjetivo concertado o el adverbio pueden ser modificados por adverbios y complementos (*lo increíblemente buena que es; lo estupefaciente bien que canta; por lo necesitada de afecto que se encuentra; por lo lejos de aquí que vive*) y los núcleos del sujeto y del predicado de la proposición admiten todos los modificadores que les son propios (*por lo buena que es Alicia, su hermana; lo amable que se pone ese individuo cuando necesita algo; etc.*).

## 2. Análisis sintáctico.

2.1. Para establecer el valor gramatical de nuestra construcción nos situaremos dentro de los límites del español moderno (perspectiva sincrónica) y partiremos del contexto máximo de la sintaxis (la oración)<sup>55</sup>. La construcción *lo* + { adj. conc. / adv. } + *que* ocurre en posición absoluta (*¡Lo buena que es! ¡Lo bien que canta!*) y en posición incluida; cuando ocurre como constituyente en el interior de una oración, particiones sucesivas permiten observar las funciones sintácticas que llena:

<sup>54</sup> Tipo de signos que constituyen paradigmas cerrados, en oposición a los signos léxicos que integran inventarios potencialmente ilimitados. Cfr. E. ALARCOS LLORACH, "El artículo en español", en ed. cit., § 3; LOUIS HJELMSLEV, "Essais linguistiques", *TCLC*, XII (1959), 110.

<sup>55</sup> OPELIA KOVACCI, "Las proposiciones en español", *Fil*, XI (1965), 23.

## i. Sujeto.

*Lo cansados que estaban / fue la causa de que no subieran.*

*Me preocupa / lo mal que está.*

## ii. Objeto directo.

*Él / notó lo cansados que estaban.*

*notó / lo cansados que estaban.*

*Él / ha notado lo mal que estás.*

*ha notado / lo mal que estás.*

## iii. Término.

*Con lo cansados que estaban / no quisieron subir.*

*Con / lo cansados que estaban*

*Él / está preocupado por lo mal que estás.*

*está preocupado / por lo mal que estás.*

*por / lo mal que estás.*

El examen del corpus que hemos reunido revela que la construcción desempeña, o puede desempeñar, dos de las funciones oracionales propias del sustantivo<sup>56</sup>: sujeto y objeto directo, i. e. que puede caracterizarse sintácticamente como “construcción sustantiva”.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> “Son las palabras que tienen la función privativa de sujeto, objeto directo y agente” (ANA MARÍA BARRENECHEA, “Las clases de palabras en español como clases funcionales”, *RPh*, XVII (1963), § 3.12).

<sup>57</sup> Las funciones establecidas (sujeto, objeto directo, término) surgen del análisis del corpus que hemos reunido; sin embargo, de acuerdo con las pautas generales del sistema del español, nuestra construcción podría desempeñar otras funciones propias del sustantivo (cfr. A. M. BARRENECHEA, art. cit., § 22). Un hablante nativo de español reconocería como gramaticales ejemplos como los siguientes, en los cuales la construcción funciona como predicado nominal, objeto indirecto, agente y predicativo, respectivamente:

*La única causa de mi preocupación, lo mal que está.*

*—Es tontísima.*

*—A lo tonta que es sumáele que habla hasta por los codos.*

*Fue impulsado a tomar la decisión por lo triste que*

Establecido el valor funcional de este grupo sintagmático, lo consideraremos contexto máximo de una nueva partición de CIs. Según Wells<sup>58</sup>, el mejor análisis de un texto es el que concuerda con otros análisis del corpus; así, la segmentación del corpus se fundamenta en el sistema total de los CIs. de una lengua.

Confrontemos la partición de estas dos oraciones:

1. *La rabia que tiene/ no la deja hablar.*
2. *Lo rabiosa que está/ no la deja hablar.*

Vemos que, una vez efectuada la partición resultante de un análisis de primer grado (sujeto-predicado), desaparece la analogía construccional. En 1, la segmentación *la rabia/ que tiene* delimita dos constituyentes que aparecen también en otros contextos ( $\#$  ; *la rabia!*  $\#$  ; *la rabia/ aumentaba; la casa/ que tiene*) y que, además, admiten ser sustituidos por el primero de ellos (*la rabia no la deja hablar* es una secuencia gramatical), prueba del papel nuclear de este; pero, si hacemos el mismo tipo de partición en el interior del primer constituyente de 2 (*lo rabiosa/ que está*), delimitamos un primer componente que no puede constituirse en oración ( $\#$  *lo rabiosa*  $\#$ ), que no siempre es gramatical en posición

*e s t a b a s u m u j e r ( ~ l o t r i s t e q u e e s t a b a s u m u j e r l o i m p u l s ó a t o m a r l a d e c i s i ó n ) .*

*La única causa de mi preocupación es lo mal que está.* Cuando la construcción funciona como término de una preposición, se observan ciertas limitaciones distribucionales en el uso. En nuestro corpus de lengua escrita, la construcción solo se presenta después de *por, con* y *de* (en este caso alterna con exclamativas indirectas encabezadas por *qué* —cfr. n. 67—; sin embargo, hemos oído ocurrencias después de *en* (*se parecen en lo tontas que son*) y, de acuerdo con las pautas generales del sistema, podrían ocurrir después de cualquier otra preposición ejemplos desusados pero gramaticales: *a lo tonta que es sumále que habla hasta por los codos; ante lo furiosa que se puso no tuvimos más remedio que callarnos; etc.*

<sup>58</sup> R. WELLS, art. cit., §§ 16-18. Cfr. O. KOVACCI, *Tendencias actuales de la gramática*, Buenos Aires, Columba, 1966, § 5.4.

## i. Sujeto.

*Lo cansados que estaban / fue la causa  
de que no subieran.*

*Me preocupa/ lo mal que está.*

## ii. Objeto directo.

*Él/ notó lo cansados que estaban.*

*notó/ lo cansados que estaban.*

*Él/ ha notado lo mal que estás.*

*ha notado/ lo mal que estás.*

## iii. Término.

*Con lo cansados que estaban / no  
quisieron subir.*

*Con/ lo cansados que estaban*

*Él/ está preocupado por lo mal que estás.*

*está preocupado/ por lo mal que estás.*

*por/ lo mal que estás.*

El examen del corpus que hemos reunido revela que la construcción desempeña, o puede desempeñar, dos de las funciones oracionales propias del sustantivo<sup>56</sup>: sujeto y objeto directo, i. e. que puede caracterizarse sintácticamente como “construcción sustantiva”.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> “Son las palabras que tienen la función privativa de sujeto, objeto directo y agente” (ANA MARÍA BARRENECHEA, “Las clases de palabras en español como clases funcionales”, *RPh*, XVII (1963), § 3.12).

<sup>57</sup> Las funciones establecidas (sujeto, objeto directo, término) surgen del análisis del corpus que hemos reunido; sin embargo, de acuerdo con las pautas generales del sistema del español, nuestra construcción podría desempeñar otras funciones propias del sustantivo (cfr. A. M. BARRENECHEA, art. cit., § 22). Un hablante nativo de español reconocería como gramaticales ejemplos como los siguientes, en los cuales la construcción funciona como predicado nominal, objeto indirecto, agente y predicativo, respectivamente:

*La única causa de mi preocupación, lo mal que está.*

*—Es tontísima.*

*—A lo tonta que es sumáele que habla hasta por los  
codos.*

*Fue impulsado a tomar la decisión por lo triste que*

Establecido el valor funcional de este grupo sintagmático, lo consideraremos contexto máximo de una nueva partición de CIs. Según Wells<sup>58</sup>, el mejor análisis de un texto es el que concuerda con otros análisis del corpus; así, la segmentación del corpus se fundamenta en el sistema total de los CIs. de una lengua.

Confrontemos la partición de estas dos oraciones:

1. *La rabia que tiene/ no la deja hablar.*
2. *Lo rabiosa que está/ no la deja hablar.*

Vemos que, una vez efectuada la partición resultante de un análisis de primer grado (sujeto-predicado), desaparece la analogía construccional. En 1, la segmentación *la rabia/ que tiene* delimita dos constituyentes que aparecen también en otros contextos ( $\# ; l a r a b i a ! \# ; l a r a b i a / a u m e n t a b a ; l a c a s a / q u e t i e n e$ ) y que, además, admiten ser sustituidos por el primero de ellos (*la rabia no la deja hablar* es una secuencia gramatical), prueba del papel nuclear de este; pero, si hacemos el mismo tipo de partición en el interior del primer constituyente de 2 (*lo rabiosa/ que está*), delimitamos un primer componente que no puede constituirse en oración ( $^* \# l o r a b i o s a \#$ ), que no siempre es gramatical en posición

*e s t a b a s u m u j e r ( ~ l o t r i s t e q u e e s t a b a s u m u j e r l o i m p u l s á a t o m a r l a d e c i s i ó n ) .*

*La única causa de mi preocupación es lo mal que está.* Cuando la construcción funciona como término de una preposición, se observan ciertas limitaciones distribucionales en el uso. En nuestro corpus de lengua escrita, la construcción solo se presenta después de *por*, *con* y *de* (en este caso alterna con exclamativas indirectas encabezadas por *qué* —cfr. n. 67—; si, embargo, hemos oído ocurrencias después de *en* (*se parecen en lo tontas que son*) y, de acuerdo con las pautas generales del sistema, podrían ocurrir después de cualquier otra preposición ejemplos desusados pero gramaticales: *a lo tonta que es sumále que habla hasta por los codos; ante lo furiosa que se puso no tuvimos más remedio que callarnos; etc.*

<sup>58</sup> R. WELLS, art. cit., §§ 16-18. Cfr. O. KOVACCI, *Tendencias actuales de la gramática*, Buenos Aires, Columba, 1966, § 5.4.

incluida (\* *lo rabiosa / no la deja hablar*)<sup>59</sup> y que, como acabamos de ver, no desempeña una función nuclear (*lo rabiosa que está* -/ - \* *lo rabiosa*). Por los mismos motivos desechamos la partición *lo bien/ que lo sabe*: *lo bien* no puede constituir oración ni aparece como constituyente en ninguna secuencia gramatical<sup>60</sup> (\* *lo bien es la causa de que no haya venido*).

Las particiones *lo/ rabiosa que está* y *lo/ bien que lo sabe* resisten, en cambio, confrontaciones con otros puntos del sistema: el segundo componente de ambos grupos puede constituirse en oración (*¡Rabiosa que está! ¡Bien que lo sabe!*)<sup>61</sup> y el primero puede compararse con otros (*lo/ bueno; lo/ sabido*).

Por último, observando los siguientes pares oracionales:

3. *¡Bonita que te has puesto! Ya lo vi.*

3'. *Ya vi lo bonita que te has puesto.*

4. *¡Bien que lo sabe! Se nota.*

4'. *Se nota lo bien que lo sabe.*

<sup>59</sup> Cfr. n. 33 y § 2.2.

<sup>60</sup> Por lo menos, cuando el signo *bien* se opone a *mal* (*la conoce bien* vs. *lo conoce mal*). En el español conversacional de Buenos Aires existe un uso de *bien* en función adjetiva (*un niño bien, de familia bien, es bien*) y con un significado peculiar (= 'distinguido', 'de alto nivel social'); este adjetivo invariable podría, sí, manifestarse en/*lo* —: *lo bien* (= 'lo distinguido').

<sup>61</sup> Cfr. ejemplos citados por CHARLES E. KANY, *American-Spanish Syntax*, 2ª ed., The University of Chicago Press, 1951, y por FRITZ KRÜGER, op. cit.:

1. en/± ±

i. adj. + *que* (Kany, p. 395)

“¡G ilidioso que te han de ver, mirá!”

“¡S abrosita que estabá!”

“G ruñona que se está volviendo la tía.”

“Pero bueno que estuvo el baile.”

“R egüeno qu' es.”

ii. adv. + adj. + *que* (Krüger, pp. 63-64)

“Y bien maduros que deben estar.”

“¡Poco orgulloso que es el hombre!”

“Demasiado honrada que sos entoavía, hijita.”

“¡Tan buena que eres!” (p. 82)

“¡Ay qué cansada que vengo!” (p. 82)

podemos afirmar que en 3' y 4' lo transpone a la categoría sustantiva (exigida por las funciones gramaticales de objeto directo y de sujeto, respectivamente, en este caso) grupos sintagmáticos que en 3 y 4 aparecen en posición absoluta. Es decir que lo desempeña aquí su función transpositora habitual<sup>62</sup>: nominaliza palabras o construcciones que normalmente no funcionan como sustantivos (las construcciones  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \text{que}$  no pueden desempeñarse ni como sujeto ni como objeto directo: \**ya veo bonita que te has puesto*; \**se nota bien que lo sabe*).

iii. adv. + *que* (p. 84)

“Bien que se lo merece.”

“¡Esas ayudas n a d i t a que me gustan!”

“—Tú eres quien está en lo firme, Blas. —Y t a n t o que lo estoy.”

“—Tú, ¿de nadie sospechas? —D e m a s i a d o que sospecho.”

iv. adv. + adv. + *que* (p. 84).

“¡Q u é bien que lo ha hecho!”

“Y m u y bien que canta.”

“Y bien d e s p a c i o que van.”

“¡T a n r i c a m e n t e que lo pasábamos en el Paraíso!” (p. 82).

2. en/nexo —

i. *de* + (adv.) adj. + *que*.

“Ella lo hace d e b u e n a que es.” (p. 53).

“...ya se le caía el brazo d e t a n c a n s a d o que estaba.” (p. 74)

ii. *de* + adv. + *que*

“D e t a n t o que come ha enfermado.” (p. 88)

iii. *por* + (adv.) adj. + *que*

“p o r d i s c r e t a que sea” (p. 55)

“p o r m á s b u e n a que sea” (cf. nuestra n. 7)

iv. *por* + adv. + *que*

“p o r m u c h o que sepan” (ibid.)

v. *como* + adj. + *que*

“C o m o i d i o t a que es anda siempre sola.” (p. 71).

<sup>62</sup> Cfr. E. ALARCON LLORACH, “Lo fuertes que eran”, art. cit., § 2 y n. 14. Siendo la función sintáctica normal de lo la transposición de adjetivos a la categoría sustantiva (*lo b u e n o*), no puede extrañar su uso como nominalizador de construcciones endocéntricas adjetivas, i. e. grupos sintagmáticos que son expansiones de adjetivos (*lo m u y b u e n o*, *lo b u e n a que es*). Y existiendo tan íntimas relaciones entre las categorías gramaticales de adjetivo y adverbio (cfr. *GEAF*, ed.

En relación con el papel de nominalizador que desempeña *lo*, notemos que nuestra construcción ocurre más frecuentemente en posición incluida<sup>63</sup> y que, cuando se presenta en posición absoluta (siempre en lengua oral o en un estilo que se propone reflejarla), es posible incluirla en una estructura mayor catalizando<sup>64</sup> un verbo o transformando<sup>65</sup> dos oraciones en una estructura hipotáctica sin alterar el sentido básico:

*¡Hum! ¡Lo elegante que se ha venido Susana! > Miren lo elegante que se ha venido Susana.*

*Allí vivía María... ¡Lo buena que era! > Allí vivía María. Recuerdo lo buena que era.*

*¡Ja! ¡Ja! ¡Lo colorada que se puso una que yo sé! > Me hace gracia lo colorada que se puso una que yo sé.*

*¡Y lo bien que habla! Nos deslumbró. > Y nos deslumbró por lo bien que habla.*

*Además, ¡lo insoportable que se ha puesto! Ya no podemos vivir en paz. > Además, con lo insoportable que se ha puesto ya no podemos vivir en paz.*

cit., 166 b; JOSÉ ROCA PONS, *Introducción a la gramática*, Barcelona, Vergara, 1965, II, pp. 96 y 101; RAFAEL SECO, op. cit., pp. 108-112; EMILIO ALARCOS LLORACH, "Aditamento, adverbio y cuestiones conexas", en op. cit., §§ 13, 14 y 16), no es de extrañar el erapico de *lo* con construcciones cuyos núcleos son adverbios no absolutos, i. e. adverbios que —como la mayor parte de los adjetivos— admiten formaciones superlativas (*muchísimo, muy mucho; lejísimos, muy lejos; muy lentamente*, etc.) y comparativas (*más lentamente; más lejos que antes*, etc.): *lo mucho que vale, lo lejos que vive, lo lentamente que camina*. Nótese que los adjetivos y adverbios de nuestra construcción, si bien se manifiestan siempre en grado positivo, pertenecen a la categoría de adjetivos y adverbios que nunca hacen atribuciones (al sustantivo y al verbo respectivamente) de un modo absoluto: \**lo anual* (\**muy anual*) *que es* y \**lo después* (\**muy después*) *que vino* no son gramaticales.

<sup>63</sup> En el corpus que hemos reunido, sobre un total de 96 ocurrencias hay 4 en posición incluida (± %).

<sup>64</sup> Llamamos "catálisis" a "la comprobación de relaciones por interpolación de ciertas categorías" (O. KOVACCI, art. cit., n. 19).

<sup>65</sup> (Cfr. u. 71).



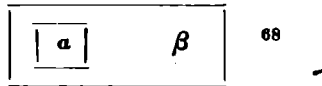
El hecho de que el grupo sintagmático que nos ocupa alterne en algunos contextos con los del tipo *que* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que*<sup>66</sup> puede ser visto como una objeción para la partición propuesta: la segmentación *qué buena/ que era* (el primer constituyente puede constituir oración —¡Qué buena!— y el segundo se presenta en otros contextos —*el artista/ que era en el artista que era/ pudo lograrlo*—) podría llevarnos a reconsiderar la partición *lo buena/ que era*. Pero, aparte de que sigue siendo válida la argumentación expuesta (*lo buena* no ocurre como oración y no siempre es constituyente inmediato de una construcción gramatical: \* ¡lo buena!; \* recuerdo lo buena), las construcciones confrontadas —como veremos— no siempre son variantes libres (lo que prueba que no hay equivalencia en el nivel semántico).

Nuestra construcción solo alterna libremente con exclamativas indirectas: *recuerdo muy bien lo buena que era* ~ *recuerdo muy bien qué buena que era*; *mirá lo bien que lo sabe* ~ *mirá qué bien que lo sabe*. En posición absoluta, si bien admite siempre ser sustituida por *qué* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* (¡Lo buena que es! ~ ¡Qué buena que es! ¡Lo bien que canta! ~ ¡Qué bien que canta!), a veces no se da la posibilidad contraria: exclamativas directas encabezadas por *qué* no admiten ser sustituidas por *lo* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que*. Supongamos que un padre acaba de negarle algo a su hijo y este le contesta enfurruñado: “¡Qué malo que sos!”, en este contexto no se habría presentado la realización “¡Lo malo que sos!” Además, las exclamativas indirectas *qué* +  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* no ocurren como sujeto de verbos intransitivos (*me preocupa lo pálida que está* —/\* *me preocupa qué pálida que está*; *lo pálida que está es la causa de mi preocupación* —/—

<sup>66</sup> Cfr. § 1.4.

\* *qué pálida que está es la causa de mi preocupación*) ni como término de las preposiciones *por* y *con* (*estoy preocupado por lo pálida que está* —/\* *estoy preocupado por qué pálida que está*; *con lo cansados que estaban no quisieron subir* —/\* *con qué cansados que estaban no quisieron subir*).<sup>67</sup> Por lo tanto, si denominamos  $\alpha$  a nuestra construcción y  $\beta$  a la encabezada por el pronombre exclamativo *qué*, podemos representar así su distribución:

i. en/  $\#$  \_\_\_  $\#$



ii. en/ Suj. + V. tr. \_\_\_ :

$\alpha \sim \beta$

iii. en/  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{con} \\ \textit{por} \end{array} \right\}$  \_\_\_ y en/ \_\_\_ V. intr.:

$\alpha$  -/- \* $\beta$

Creemos que si estuviésemos ante un caso de homonimia construccional, i. e. si  $\alpha$  fuese la manifestación de dos homónimos ( $\alpha'$  y  $\alpha''$ ) reconocibles por la posibilidad de alternancia con  $\beta$

<sup>67</sup> Reglas de subcategorización determinan que estas proposiciones sustantivas no puedan desempeñar todas las funciones propias del sustantivo. Las interrogativas y exclamativas indirectas solo ocurren en conexión con ciertos verbos transitivos (verbos de locución, pensamiento y percepción) desempeñando las funciones de objeto directo o sujeto (*notamos qué nerviosa (que) estabas en el temblor de tu voz*; *se notaba qué nerviosa (que) estabas por el temblor de tu voz*) y, en ciertas ocasiones, de término de una preposición (*me di cuenta de qué nerviosa (que) estabas por el temblor de tu voz*); pero esto último, solo en los casos en que la preposición admitiría la posibilidad de ser considerada parte integrante de un constituyente sustituible por un verbo transitivo de la subclase mencionada: *me di cuenta de ~ noté/comprendí*, etc.; *dió un ejemplo de ~ mostró*; *me acuerdo de ~ recuerdo*; *fíjense en ~ observen*; *meditó sobre ~ consideró*; *en vista de ~ viendo*, etc.).

<sup>68</sup> Cualquier contexto de  $\alpha$  es parte del contexto de  $\beta$ : sólo "pars propri".

( $a' \sim \beta$ ,  $a'' -/- * \beta$ ),  $\beta$  debería admitir también en/  $\# \#$  libre alternancia con  $a'$  (puesto que un análisis de  $\beta$  no revelaría diferencias de estructura sintáctica ni de valor semántico según ocurra en/  $\# \_ \#$  o en/ Suj. + V. tr.  $\_ \_$ ). Además, el valor semántico de  $a$  (cfr. § 3) es unívoco; por lo tanto, sus manifestaciones en i, ii y iii (lo mismo que las de  $\beta$  en i y ii, por su parte) no revelan diferentes matices de contenido. En suma, el análisis distribucional de  $a$  y  $\beta$  indica que se trata de dos construcciones semánticamente no equivalentes cuya oposición se neutraliza en ciertos contextos.

Insistimos entonces en que las particiones *lo/ bonita que te has puesto y lo/ bien que lo sabe* resultan las más adecuadas porque son paralelas a otras.

2.2. Delimitado el constituyente  $\left\{ \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\} + \text{que}$ , procederemos a su análisis. Nuevamente, buscaremos una partición que pueda ser detectada en otros puntos del sistema de la lengua.

Observemos oraciones en las que ya se ha efectuado un análisis de primer grado:

1. *El chico que viene/ es muy travieso.*
2. *¡Las travesuras que hizo! (oración unimembre)*
3. *El chico que fui yo/ hacía travesuras.*

y continuemos la segmentación:

- 1'. *el chico/ que viene*
- 2'. *las travesuras/ que hizo*
- 3'. *el chico/ que fui yo*

Las bimetraciones 1', 2' y 3'<sup>69</sup> pueden ser sustituidas por su

<sup>69</sup> Los componentes *el chico* y *las travesuras* pueden constituirse en oración (*—¿Quién lo dijo?— El chico ; —¿Qué estará maquinando?— Las travesuras*) y todos los constituyentes segmentados aparecen en otros contextos (*el chico/ juega; perdonó/ las travesuras; el año/ que viene; el frío/ que hizo; qué tonta/ que fui yo*).

primer constituyente sin que su ocurrencia en la oración deje de ser gramatical (*el chico es muy travieso; ¡las travesuras!*; *el chico hacía travesuras*); luego, *el chico*, *las travesuras* y *el chico* son, respectivamente, los núcleos de 1', 2' y 3'.

Los constituyentes adyacentes *que viene*, *que hizo*, *que fui yo* pertenecen a la clase que las gramáticas denominan "proposiciones de relativo".<sup>70</sup> El pronombre relativo *que* desempeña en ellos la función de sujeto (indicado en la desinencia de *viene*), de objeto directo (exigido por el verbo transitivo *hizo*) y de predicativo subjetivo (exigido por el verbo copulativo *fui*), respectivamente, y —como el contexto lo indica— reproduce un constituyente anterior (un "antecedente"): *el chico* en 1', *las travesuras* en 2', *el chico* en 3'. -

Así, estas oraciones pueden interpretarse como resultado de la transformación<sup>71</sup> de dos oraciones en las que se reitera un constituyente:

- i. *El chico es muy travieso.*
- I.
  - ii. *El chico viene.*
- i. *¡Las travesuras!*
- II.
  - ii. *¡Las travesuras que hizo!*
- i. *El chico hacía travesuras.*
- III.
  - ii. *El chico fui yo.*

<sup>70</sup> A. M. BARRENECHEA (art. cit., 3.21) denomina "relacionantes" a los pronombres relativos y los define como "palabras de doble función simultánea obligatoria: la de signos de subordinación o inclusión de la proposición que encabezan, y las funciones propias de sustantivos, adjetivos o adverbios en la estructura interna de dicha proposición".

<sup>71</sup> Entendemos por "transformación" la operación que pone en evidencia una relación constante entre estructuras. Cfr. la definición de ZELIG S. HARRIS ("Co-occurrence and transformations in linguistic structure", *Lan*, XXXIII, nº 3, part 1 [1957], 288). Nuestro propósito es reconocer por medio de su aplicación relaciones que permitan identificar CIs.; por ello caracterizamos la operación en términos que se acercan a los de la definición de Harris más que a la formulación de Chomsky (cfr. EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, "Acercas de los predicados verboidales", *Fil*, XI

En cada uno de estos pares oracionales, los constituyentes reiterados en ii pueden ser sustituidos, de acuerdo con ciertas reglas de subcategorización, por un pronombre relativo (*que* en este caso), el cual se coloca a continuación del constituyente de i que reproduce seguido de los constituyentes co-ocurrentes en ii:

I'. *El chico que viene es muy travieso.*

II'. *¡Las travesuras que hizo!*

III'. *El chico que fui yo hacía travesuras.*

El reconocimiento de relaciones de correspondencia estructural como las que hemos observado en I-I', II-II' y III-III', respectivamente, por medio de esta operación nos permitirá deslindar constituyentes inmediatos que pertenezcan a las clases "antecedente" y "proposición de relativo", respectivamente.

Analícemos las siguientes oraciones:

4. *¡Bonita/ que te has puesto!*

5. *¡Bien/ que lo sabe!*

6. *¡Lejitos/ que vive el muchacho!*

El primer componente puede constituir oración (—¿Cómo es? —Bonita; —¿Cómo lo sabe? —Bien; —¿Dónde vive? —Lejitos) y el segundo puede confrontarse con otros: *bastante exigente/ que te has puesto; demasiado/ que lo sabe; ¡qué cerca/ que vive el muchacho!*). Veamos si pueden aplicarse en este caso transformaciones del tipo I-III:

i. *¡ B o n i t a !*

IV.

ii. *B o n i t a te has puesto.*

i. *¡ B i e n !*

V.

ii. *B i e n lo sabe.*

[1965], § 2). Cfr. NOAM CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Massachusetts, The M.I.T. Press, 1965, III; y RODERICK A. JACOBS and PETER S. ROSENBAUM, *English Transformational Grammar*, Massachusetts, Blaisdell Publishing Company, 1968, Section 4.

i. *¡Lejitos!*

VI.

ii. *Lejitos vive el muchacho.*

Como en I-III, los constituyentes reiterados en ii pueden ser sustituidos por el pronombre relativo *que*, el cual se coloca a continuación del constituyente de i que reproduce seguido de los constituyentes co-ocurrentes en ii:

IV'. *¡Bonita que te has puesto!*

V'. *¡Bien que lo sabe!*

VI'. *¡Lejitos que vive el muchacho!*

Podemos entonces justificar la partición propuesta para 4-6 afirmando que los constituyentes *que te has puesto*, *que lo sabe*, *que vive el muchacho* pertenecen a la clase "proposición de relativo", pues en ellos *que* reproduce un componente específico que falta en la proposición y el contexto permite deducir: *bonita* (predicativo exigido por el verbo copulativo), *bien* y *lejitos* (circunstanciales), respectivamente.

Pero hay una diferencia entre 1-3 y 4-6. En 1-3, los antecedentes (que hemos identificado como núcleos del primer componente de cada una de estas oraciones) pertenecen a la clase de los sustantivos (clase gramatical caracterizada por su autonomía); por lo tanto, las proposiciones de relativo (que hemos identificado como adyacentes) pertenecen a la clase de los adjetivos<sup>72</sup> y, en algunas ocasiones, pueden ser sustituidas por adjetivos: *las travesuras/ que hizo* > *las travesuras/ hechas*; *un alumno/ que sobresale* > *un alumno/ sobresaliente*; *el año/ que viene* > *el año/ venidero*. Como toda construcción sustantiva, el constituyente "antecedente + proposición de relativo" puede constituirse en oración (2) o desempeñar, en posición incluida, cualquiera de las funciones oracionales propias del sustantivo (sujeto en 1 y 3).

<sup>72</sup> "Son las palabras que tienen la función privativa de modificadores directos de sustantivo" (A. M. BARRENECHEA, art. cit., 3.13).

En 4-6, en cambio, los antecedentes son términos adyacentes por naturaleza (adjetivos en 4, adverbios<sup>73</sup> en 5 y 6). Las construcciones adjetivas o adverbiales de esta subclase, } adj. conc. {  
 } adv. }

+ *que*, pueden presentarse en posición incluida como tales (no funcionan ni pueden funcionar —i. e. no admiten transformación— como sujetos): *de cansados que estaban no quisieron subir* (—/\* *cansados que estaban fue la causa de que no quisieran subir*), *de mucho que trabaja se ha enfermado* (—/\* *mucho que trabaja es la causa de que se haya enfermado*), o transpuestas a la categoría sustantiva (funcionan o pueden funcionar como sujeto u objeto directo) por el nominalizador *lo*: *con lo cansados que estaban no quisieron subir* (~ *lo cansados que estaban fue la causa de que no quisieran subir*), *por lo mucho que trabaja se ha enfermado* (~ *lo mucho que trabaja es la causa de que se haya enfermado*).

Las proposiciones de relativo cuyos antecedentes son adjetivos o adverbios pertenecen, forzosamente, a la clase de los “adverbios” y, en algunos casos, admiten ser sustituidas por un adverbio: *lo ingenua que parecía* > *lo aparentemente ingenua*; *lo cerca que parecía* > *lo aparentemente cerca*. Pero las secuencias que admiten tales sustituciones no pueden ser constituyentes de ninguna oración gramatical si no se cataliza una proposición de relativo: *nos engañó por lo aparentemente ingenua que era*; *a pesar de lo aparentemente cerca que está, no llegamos nunca*. El carácter obligatorio que la proposición de relativo tiene en estos grupos sintagmáticos es una prueba suplementaria de la función nuclear de la construcción } adv. {  
 } adj. conc. { + *que en/lo*\_\_.

<sup>73</sup> Son “las palabras que tienen las funciones privativas de modificadores directos de adjetivos, de sí mismos y de construcciones exocéntricas equivalentes, y la función no privativa de modificador de verbo, sólo con carácter circunstancial” (A. M. BARRENECHEA; art. cit., 3.14).

En/ prep. + lo + adj. conc. — , a veces puede omitirse la proposición de relativo: *causa admiración por lo ingeniosa*, se parecen en *lo ingeniosas* (que alternan con *causa admiración por lo ingeniosa que es* y se parecen en *lo ingeniosas que son* sin que se observen alteraciones en el plano del significado)<sup>74</sup>; pero aquí hay elipsis de *que es*, pues la proposición no puede suprimirse cuando sus componentes específicos no están señalados en la estructura incluyente: *quedamos admirados por lo ingeniosa que es tu hija* —/—\* *quedamos admirados por lo ingeniosa*.

### 2.3. Conclusiones del análisis sintáctico de la construcción.

1. En los grupos sintagmáticos *lo* +  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que, lo* (signo dependiente que desempeña la función de transpositor a la categoría de sustantivo) nominaliza construcciones endocéntricas adjetivas o adverbiales.
2. Las construcciones endocéntricas adjetivas o adverbiales nominalizadas constan de un núcleo-antecedente y de una proposición de relativo adverbial.
3. El carácter obligatorio de la proposición y la posibilidad de constituirse en oración —o en constituyente inmediato de otra secuencia— que tiene la

<sup>74</sup> Pero no se admite la supresión en/ *con lo* +  $\left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  —: *c o n lo cansado que estaba no quisimos molestarlo* —/—\* *c o n lo cansado no quisimos molestarlo*. Por otra parte, la proposición nunca se omite en/ *lo* + adv.—: *con lo le j o s que vive siempre llega tarde* —/—\* *con lo le j o s siempre llega tarde*; *ya has oído lo m a l que canta* —/—\* *ya has oído lo m a l*.

Usos en los que la catálisis de la proposición parece acarrear cambios semánticos son arcaicos. Cfr. ejemplos citados por Bello (op. cit., § 974): ‘‘Muchos hay que en *lo i n s o l e n t e s* [= ‘(el) ser insolentes’]; ≠ ‘lo insolentes que son’]/ Fundan solo el ser valientes’’ (A. de Mendoza); ‘‘Si el poeta se ciñe a la verdad, ¿de qué le sirve *lo p o e t a* [= ‘(el) ser poeta’]; ≠ ‘lo poeta que es’]?’’ (Maury).



construcción } adj. conc. } + que indican que el  
 } adv. }  
 constituyente de la clase 'antecedente + proposición de relativo' es el núcleo del grupo sintagmático nominalizado.

### 3. Valor semántico.

3.1. Haremos, por último, algunas consideraciones acerca del valor semántico de la construcción. Partiremos de la delimitación del significado del artículo en español.

Como han señalado Amado Alonso<sup>75</sup> y Emilio Alarcos Llorach<sup>76</sup>, el valor denotativo del artículo (signo dependiente, signo ligado al sustantivo) se revela en la contraposición de los sintagmas /o/ + sust. y /el, la, los, las, lo/ + sust.: *trajeron discos* (nominación) frente a *trajeron los discos* (identificación). La simple nominación de un objeto (o de un grupo de objetos) supone la identificación de las características definitorias de la clase a que pertenece ("discos" = 'láminas circulares en las que están inscriptas vibraciones sonoras que pueden reproducirse por medio del gramófono') y permite diferenciar un objeto de una clase determinada de los de cualquier otra clase: el rango categorial del objeto pasa a primer plano. La identificación de un objeto (o de un grupo de objetos) lleva aparejado su *r e c o n o c i m i e n t o* como existencia particular; el objeto es *r e - c o n o c i d o*, se trata de algo consabido ('los discos de los que se ha hablado antes') o que puede ser considerado como consabido por medio de una inferencia<sup>77</sup> ("los

<sup>75</sup> "Estilística y gramática del artículo en español", en op. cit., pp. 125-160. Cfr. pp. 133-134.

<sup>76</sup> "El artículo en español", en op. cit., pp. 166-177. Cfr. § 2.

<sup>77</sup> Cfr. la noción de "campo de sentido" —noción desarrollada por S. FERNÁNDEZ (op. cit., § 144) para explicar el género de asociaciones que promueve el artículo— como área de inducción basada en las relaciones de integrantes de grupo normal, todo-parte, accesoriedad, cualidad, etc.

No creemos, en cambio, como este autor (p. 242, n. 1) que la llamada "mención genérica" (*el hombre es mortal*) contradiga lo dicho acerca del valor identificador del artículo. Como ha señalado Amado Alonso (op. cit., n. 6 y p. 142), los llamados "artículo determinante" y "artículo

discos" = 'elemento infaltable en una reunión juvenil'). Este reconocimiento implica la delimitación de un objeto en sí mismo, en su pura individualidad; el objeto es enfocado no en lo que se refiere a las notas comunes a todos los miembros de su clase — lo que, por otra parte, está implícito—, sino en lo atinente a su caracterización como ente individual: la delimitación de una existencia particular es lo que aquí se destaca <sup>78</sup>. Por consiguiente, el valor denotativo del artículo en español es 'identificación de existencias individuales'.

3.2. Cuando la identificación de la entidad representada por un sustantivo toma en cuenta cierta caracterización (*tráigame la caja verde*), el artículo puede unirse a sintagmas que comúnmente cumplen la función gramatical de modificadores del sustantivo (*la verde, el mismo, los optimistas, las mías, lo ridículo, lo demás, los de Susana, las de abajo, lo de siempre*); este empleo del artículo se convierte en función exclusiva en el caso de *lo*. Así, el valor denotativo de *lo* viene a ser: 'identificación de entidades, sobre la base de una caracterización particular'. En todos los usos citados supra, pasa a segundo plano la entidad identificada y se destacan ciertas notas diferenciales de ella; pero la entidad aludida por *lo* es especialmente vaga e indefinida (aun cuando el contexto permita hacer alguna inferencia).

Lenz <sup>79</sup> opina que *lo* pertenece a la categoría de los neutros pronominales, los cuales "expresan un conjunto de objetos, cualidades o circunstancias" (p. 318). Son "colectivos, porque ex-

genérico" no son "sino una y la misma entidad idiomática". En *el hombre es mortal, el hombre* alude a la clase como suma de existencias individuales; en *el hombre que murió ayer, el hombre* delimita una existencia individual. La extensión del objeto es diferente, pero es idéntico el modo mental de captarlo: el objeto individual y la suma de objetos individuales son deslindados como un "quantum".

<sup>78</sup> Cfr. A. ALONSO, op. cit., p. 134: "Echando mano de la pareja de conceptos filosóficos esencia-existencia, diremos que el nombre con artículo se refiere a objetos existenciales y sin él a objetos esenciales."

<sup>79</sup> R. LENZ, op. cit., §§ 192-201.

presan un conjunto, no un concepto aislado; pronominales, porque no denominan este conjunto, sino que lo reproducen o lo indican vagamente" (p. 319). Pero otros autores han evidenciado que el valor semántico de *lo* no se reduce a la denotación de conjuntos: Cuervo<sup>80</sup> señala que también puede referirse a una entidad singular ("Denota una cosa o, en sentido colectivo, las cosas que tienen la cualidad, condición o determinación indicada por el adjetivo" —p. 136—) y Keniston<sup>81</sup> le asigna dos significaciones básicas: una 'colectiva' y otra 'partitiva'.

Herzog<sup>82</sup>, por su parte, ha examinado treinta y cuatro usos de *lo* + adjetivo invariable, que Salvador Fernández reduce a tres tipos básicos: "delimitativo", "colectivo" e "intensivo".<sup>83</sup>

En suma, es evidente que por medio de *lo* se identifica una entidad indefinida sobre la base de una caracterización particular, pero el contexto permite inferir si la entidad aludida constituye:

<sup>80</sup> R. J. CUERVO (art. cit. 3, a, a-e) da cuenta de cinco tipos de denotación para la construcción *lo* + adjetivo invariable; entre ellos se incluye el citado supra.

<sup>81</sup> H. KENISTON, *The Syntax of Castilian Prose*, ed. cit., § 18.9: "In general, *lo* + an adjective expresses not the abstract quality indicated by the adjective (that is expressed by an abstract noun) but an aggregation of unnamed illustrations of that quality or a single unnamed illustration of that quality [...] When its force is that of an aggregation, it is collective and is often modified by *todo*. When its force is that of a single illustration, it is a partitive and is often followed by a phrase with *de*."

<sup>82</sup> EUGEN HERZOG, art. cit. en n. 7, v.

<sup>83</sup> S. FERNÁNDEZ, op. cit., § 72: el *lo* "delimitativo" hace referencia "a una zona, parte, etc., de una totalidad, a un aspecto, momento, etcétera, de un complejo" (*el tránsito de lo sutil a lo concreto de la anécdota*); por medio del *lo* "colectivo", "se alude a una colectividad de cosas, más o menos indeterminada, que poseen una cualidad común" (*lo bueno es más inverosímil que lo malo*); el *lo* "intensivo" apunta "a la intensidad o al grado con que determinada cualidad se presenta en un objeto" (*comprendí lo inútil de mi esfuerzo*). Nosotros opinamos que el valor delimitativo asignado solo al primer tipo está presente en los tres: así como, en *lo sutil* [= 'la parte sutil'] *de la anécdota*, *lo sutil* se contrapone al resto de la anécdota ('la parte no sutil'), en el segundo ejemplo *lo bueno* (= 'las cosas buenas') se opone a toda otra entidad que no detente esta cualidad y, en *lo inútil* [= 'el aspecto inútil', 'el carácter inútil'] *de mi esfuerzo*, un aspecto del esfuerzo se distingue de todos los otros aspectos posibles.

- i. una totalidad (una entidad o un conjunto de entidades considerados en su integridad): *odia lo superficial* (= 'las cosas superficiales'); *no es lo mismo* (= 'la misma cosa');
- ii. una parte de cierta totalidad: *es demasiado extenso, trate de eliminar lo superfluo* (= 'la parte superflua'); *eso fue lo mejor* (= 'la mejor parte') *de la obra* (a menudo, la totalidad implicada es aludida a continuación por un sustantivo encabezado por la preposición *de*);
- iii. un aspecto —una dimensión cualitativa— de cierta totalidad: *se parecen en lo dulce* (= 'el aspecto dulce') *de la mirada*; *nos sorprendió lo agresivo* (= 'el modo agresivo') *de su respuesta* (en estos casos, nunca falta la expresa mención de la entidad calificada introducida por la preposición *de*).

Cuando un aspecto —una dimensión cualitativa— es aislado y caracterizado como si tuviese existencia individual, la caracterización correspondiente adquiere particular relieve <sup>84</sup>, por ello nunca se ofrecen en este uso adjetivos absolutos, i. e. adjetivos cuyo significado no puede ser encarecido: \*nos llamó la

<sup>84</sup> Este especial valor enfático distingue la construcción *lo* + adjetivo invariable de la construcción *el/la* + sustantivo abstracto con la que siempre puede alternar el subtipo iii: *se parecen en lo dulce de la mirada* ~ *se parecen en la dulzura de la mirada*.

Con i no siempre es usual la alternancia, y cuando es admisible, hay diferencias de matiz en la significación: *odia lo superficial* (= 'las cosas superficiales') ~ *odia la superficialidad* (= 'la calidad de superficial'). Como una cualidad no tiene existencia real separada de la sustancia, por medio de un proceso de inferencia se puede llegar a considerar como casi equivalentes la mención de una sustancia indefinida calificada y la mención de la calificación correspondiente.

El subtipo ii, en cambio, no permite esta alternancia: *en lo alto* (= 'la parte alta') *de la torre* —/— \**en la altura de la torre*; *quiebra la soga por lo más delgado* —/— \**quiebra la soga por la mayor delgadez*. Con artículo + sustantivo abstracto + *de* se menciona la cualidad que distingue un objeto considerado como totalidad, de allí que un proceso de inferencia permita su alternancia (a pesar de la diferencia de matiz) con el subtipo i y también con el subtipo iii (ya que, si bien con él se aísla una dimensión cualitativa de un objeto, hay una caracterización implícita

atención l o s e m a n a l [*\* muy semanal, \* semanalísimo*] de esa publicación; en vista de l o b i l i n g ü e [*\* muy bilingüe, \* bilingüísimo*] de la edición. De todas maneras, el valor intensivo al que se refiere Salvador Fernández no reside en el signo *lo* sino en la posibilidad de inferir que el aspecto delimitado es un rasgo relevante de todo el objeto <sup>85</sup>.

3.3. El significado particular de *lo*, 'identificación de una entidad sobre la base de una caracterización particular' —perfectamente encuadrado dentro de la significación general del artículo: 'identificación de una existencia individual'—, se mantiene cuando precede a ciertos juicios ponderativos cuyo valor de encarecimiento está indicado —en el nivel gramatical— por una transposición: *bonita que te has puesto* < *te has puesto bonita*; *bien que lo sabe* < *lo sabe bien* <sup>86</sup>.

El juicio en cuestión (la afirmación enunciada) es la entidad que se identifica y lo encarecido por él la caracterización que sirve de base a la identificación de dicha entidad. La intensificación cualitativa o cuantitativa que individualiza estos grupos sintagmáticos en el plano semántico tampoco aquí reside en el signo *lo*: ese peculiar valor apreciativo está implícito en la transposición { adj. conc. } + *que*. <sup>87</sup>  
 { adv. }

del objeto íntegro), pero no con el subtipo ii, que destaca una caracterización que no es válida para la totalidad del objeto implicado. En *no supo apreciar lo cómico* (= 'el carácter cómico') *de la obra*, *lo cómico* puede alternar con *la comicidad*; pero en *no supo apreciar lo cómico* (= 'la parte cómica') *de la obra*, no se admite la alternancia porque la calificación no abarca la obra entera. En casos de alternancia como los siguientes: *en lo profundo* (= 'la parte profunda') *de su alma* ~ *en la profundidad* (= 'el fondo') *de su alma*, *por lo espeso* (= 'la parte espesa') *del monte* ~ *por la espesura* (= 'paraje muy poblado de árboles') *del monte*, *profundidad* y *espesura* no son sustantivos abstractos.

<sup>85</sup> Posibilidad patentizada en el nivel gramatical por la alternancia *lo* + adj. invar. + *de* + T ~ *lo* + adj. conc. + Suj. (< T) + V: *bajada peligrosa por lo inclinado de la pendiente* ~ *bajada peligrosa por lo inclinada que es la pendiente*.

<sup>86</sup> Al valor de realce puesto de manifiesto por la simple alteración del orden normal: ¡*bonita te has puesto!*, ¡*bien lo sabe!*, la reestructuración añade el matiz de la corroboración. Cfr. n. 31.

<sup>87</sup> Estos valores de intensificación o gradación implícitos determinan, como en el caso anterior, la exclusión de adjetivos (y con esta construc-

En suma, el significado de la construcción  $lo + \left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* es 'identificación de un juicio ponderativo' y, porque presupone el reconocimiento de una formulación estimativa (expresa o tácita)<sup>88</sup>, no alterna con  $qué + \left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* cuando esta última construcción se halla exclusivamente al servicio de la función expresiva del lenguaje (en exclamaciones súbitas)<sup>89</sup>; el chico que contesta a quien le acaba de negar algo: "¡qué malo que sos!" (pura formulación estimativa), nunca hubiese dicho: "¡Lo malo que sos!" (reconocimiento de una formulación estimativa expresa o tácita).

ción también de adverbios —cfr. n. 62g) que hacen atribuciones absolutas: \* *nos llamó la atención lo semanal* (\* *muy semanal*, \* *semanalísimo*) *que es esa publicación*; *en vista de lo bilingüe* (\* *muy bilingüe*, \* *bilingüísimo*) *que es la edición*; \* *¡lo despues* (\* *muy despues*) *que lle gó!* Nótese que, por la misma razón, se evita el empleo de adjetivos o adverbios que no estén en grado positivo (ningún caso en nuestro corpus de lengua escrita); con todo, a veces la lengua conversacional acumula formas de realce: ¡*lo elegantísima que te has venido!*

<sup>88</sup> Cfr. la noción de "campo de sentido" de Salvador Fernández. Véase nuestra nota 77.

En este caso, es una formulación estimativa la entidad que se integra en un campo de sentido. Debe tratarse entonces de algo consabido: ¡*Bien que lo sabe* (= 'lo sabe muy bien')! *Por lo bien que lo sabe no ha venido*, o de algo que puede ser considerado como consabido: ¡*Qué calamidad!* ¡*Todo va de mal en peor!*... ¡*Y lo caro que está todo!* (no se ha dicho antes: "todo está muy caro", pero el contexto permite inferirlo).

<sup>89</sup> Cfr. 2.1. Los ejemplos podrían multiplicarse. Si nuestra interlocutora palidece de improviso y dejamos escapar instantáneamente en una exclamación la sorpresa, o la preocupación, que el hecho nos causa, diremos: ¡*qué pálida (que) te has puesto!* (pura formulación estimativa); pero si esa súbita palidez es ubicada en un campo de sentido (vista como consecuencia de problemas de salud, como reacción ante un estímulo determinado —estrépito, mala noticia, etc.—, o bien como simple objeto de una íntima reflexión hecha por el hablante —indicada o no por señales paralingüísticas tales como miradas, gestos, etc.—), puede ocurrir ¡*lo pálida que te has puesto!* (reconocimiento de una formulación estimativa asociada a un campo de sentido).

En cambio, las exclamativas indirectas  $qué + \left. \begin{array}{l} \text{adj. conc.} \\ \text{adv.} \end{array} \right\}$  + *que* siempre admiten la alternancia (*mirá qué bien que lo hace* ~ *mirá lo bien que lo hace*) porque permiten suponer la existencia de un acto estimativo anterior a su formulación.

4. Conclusiones.

- 4.1. El análisis gramatical de estos grupos sintagmáticos revela que *lo* nominaliza construcciones endocéntricas adjetivas o adverbiales que constan de un núcleo-antecedente y de una proposición de relativo.
- 4.2. El valor denotativo de *lo* en estas construcciones es el de 'identificación de un juicio ponderativo'.

ÉLIDA LOIS

Universidad de Buenos Aires





## LOS DE ABAJO, NARRACIÓN CRÍTICA <sup>1</sup>

En la historia de la novela son frecuentes los ciclos cerrados a los que, generalmente *a posteriori*, se les adscribe una denominación o atributo (novela de caballerías, novela picaresca) que casi siempre apunta a la temática, aunque no siempre (*nouveau roman*). *Los de abajo*, de Mariano Azuela, marca el comienzo de uno de esos ciclos, el de la Novela de la Revolución Mejicana. Y no se trata solo de una prioridad temporal, del hecho de que ella haya sido la primera de dicha serie; quizás haya que atribuirle también parte del estímulo para que, durante decenios, se continuara más o menos acertadamente con tal subgénero, y por sobre todo se le debe reconocer el haber contribuido a fundar con sus características peculiares la unidad del ciclo. Frente a ese valor objetivo o histórico la obra tiene —creemos— valores internos que explican aquél. El estudio de esos valores internos constituye el objeto de este trabajo.

Nuestra primera impresión es que Azuela ha encontrado la forma de relato adecuada a la realidad que quiere presentar, que ha resuelto acertadamente el problema de cómo dar en imágenes una realidad tan intrincada sin traicionar su complejidad. Pues aunque la realidad-objeto está llena de motivaciones diversas, la visión que de ella se da no incurre en la reducción a esquemas que sintetizarían ese complejo social en un simple con-

<sup>1</sup> Este trabajo, con ligeras modificaciones, fue una contribución al seminario "El corrido y la novela de la Revolución Mejicana", realizado durante el semestre de invierno de 1970 en el Instituto de Investigaciones Iberoamericanas de la Universidad de Hamburgo, bajo la dirección de la Profesora Dra. Erika Lorenz.

flicto de bandos opuestos, por ejemplo, como tampoco en concepciones simplificadoras tales como la exaltación de supuestos héroes o la idealización romántica de los oprimidos, para mencionar algunas de las debilidades de los continuadores del género.

Nuestro análisis, la fundamentación de las premisas expuestas, se basará preferentemente en cuestiones relativas a la forma. Pasaremos, pues, a examinar algunos de los recursos narrativos usados por Azuela. Criterio primordial es lo que llamaremos *renuncia a la omnisciencia del narrador*: el hecho de que el relato parezca ir surgiendo sin el control estricto de una mente que seleccione y ordene materiales con miras a un propósito determinado. Así es posible que un hecho admita más de una perspectiva, las que se modifican o se complementan. Por ejemplo, Camila aparece retratada en diferentes ocasiones:

Una moza *muy amable* trajo una jícara de agua azul (p. 58)<sup>2</sup>. La muchacha era *de rostro muy vulgar*, pero en su voz había *mucha dulzura* (*ibidem*).

La misma moza... igual de *dulce y cariñosa* (p. 62).

Luis Cervantes... miró con aire *hostil* aquella *especie de mono enchomitado*, de tez broncea, dientes de marfil, pies anchos y chatos (p. 64).

Todas son frases del autor; sin embargo, las características varían según puntos de vista que son, justamente, de los personajes, ya se trate de Demetrio o de Luis Cervantes. Aquel, por su parte, asegurará:

La muchacha es fea, ¡pero si viera cómo me llena el ojo! (p. 93).

Pero falta una descripción objetiva (definitiva, diríamos) de la joven, descripción que, por otra parte, no es necesaria: el lector hará un balance con todos los elementos dados y comprenderá el rechazo de Luis Cervantes y la atracción de Demetrio.

Hay otro caso en el que podría hablarse de versiones divergentes. La llegada de los federales en busca de Demetrio, al comienzo, aparece luego referida brevemente por éste. Según el

<sup>2</sup> Las cifras entre paréntesis remiten siempre a: ANTONIO CASTRO LEAL, *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo I, México, 1963.

autor, son esos mismos tres federales los que sirven de advertencia a Macías para que abandone el jacal. Luego los temores se confirmarán y la casa será incendiada. Por qué Demetrio no hace referencia al incendio en su relato a Luis Cervantes, eso lo comprenderá el lector más tarde. Sí interesa que, en esta segunda versión, son los amigos quienes le avisan que debe irse:

Pero como no faltan amigos, hubo quien me lo avisara a tiempo, y cuando los federales vinieron a Limón, yo ya me había pelado (p. 70) <sup>3</sup>.

De relativa importancia para la marcha del relato, esta discrepancia tendrá un efecto acumulativo en nuestra impresión final: la falta de control del autor sobre el relato.

Consecuencias más evidentes tiene esta superposición en relación con Luis Cervantes. El personaje se presenta diciendo:

Soy estudiante de medicina y periodista. Por haber dicho algo en favor de los revolucionarios, me persiguieron, me atraparon y fui a dar en un cuartel (p. 60).

Sus palabras son verosímiles pero en principio no se le cree, y aunque nunca se lo llega a tomar en serio, será el hombre de confianza de Macías; contradicciones como esta son frecuentes en la novela. Pero volviendo a la divergencia de versiones, en el capítulo siguiente tenemos otra: Luis Cervantes fue, efectivamente, periodista, pero escribía en contra de la Revolución. Se une a ésta, primero, por resentimiento personal:

La injuria gravísima [su degradación de teniente a soldado raso] habría de dar sus frutos venenosos. Luis Cervantes cambia de chaqueta (p. 61).

Y luego, cuando aquel sargento le insinúa el provecho material de la guerra “sintió que de sus ojos caía la última telaraña y vio claro el resultado final de la lucha” (p. 62).

<sup>3</sup> No es de descartar una posible ironía en esta segunda versión, o un rasgo de modestia por parte del personaje. La elección de cualquiera de estas dos interpretaciones, sin embargo, nos conduciría al análisis psicológico del personaje. Por el momento preferimos atenernos solo a aquello que el texto manifiesta en el plano superficial.

Otro pasaje muestra aún más claramente su propósito:

¿Sería verdad lo que la prensa del gobierno y él mismo habían asegurado, que los llamados revolucionarios no eran sino bandidos agrupados ahora con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y de sangre? [...] revolucionarios, bandidos o como quiera llamárseles, ellos iban a derrocar al gobierno, el mañana les pertenecía, *había que estar pues con ellos, solo con ellos* (p. 63).

Lo que hasta aquí fue comunicado en forma de —podría decirse— monólogo interior, se exterioriza en el encuentro con su colega Solís. Este le pregunta: “¿Desde cuándo se ha vuelto Ud. revolucionario?”, pero muy de acuerdo con el proceder narrativo de Azuela, la tensión creada por la pregunta no se resuelve en nada<sup>4</sup>.

Otro recurso destinado a acentuar la impresión de relato espontáneo es la tendencia a los cuadros independientes, ya señalada por Castro Leal (p. 27), y que también sugiere la ausencia de un narrador que controle constantemente la marcha del relato. En esta línea se ordena también el hecho de que muchos capítulos (catorce, en total) comiencen *in medias res*, sin una introducción del narrador. Asimismo, la abundancia de diálogo contribuye a la ilusión de escenario en el que los personajes actúan solos, sin la mediación de su autor. La proporción de diálogo en la totalidad del texto podría estimarse en un cincuenta por ciento.

Algunos núcleos de relato están presentados mediante el doble procedimiento relato-diálogo o autor-personajes: el narrador insinúa los primeros pasos y luego abandona el resto a los personajes mismos. Un ejemplo de ello es el rapto de Camila. De una conversación entre Demetrio y Luis Cervantes extraemos los an-

<sup>4</sup> La existencia en un texto de enunciados que se contradicen, la presencia de “discursos mentirosos” de los personajes son quizá tan antiguas como la literatura misma. Todorov ha estudiado este problema en la *Odissea* y extraído consecuencias para la estructura del texto: TZVETAN TODOROV, “Die Odysee, Archetyp der Erzählung!”, *Alternative*, 62, 63 (1968), 181-189 (original francés en *Tel Quel*, 30 [1967], 47-55). Aquí nos interesa este, junto a otros rasgos de la técnica narrativa, en la medida en que nos dicen algo acerca de la realidad que se está narrando.

tecedentes: el primero conseguirá a la muchacha para su jefe. Sin ninguna transición, en el capítulo siguiente (2, VIII) estamos ya frente a un diálogo, en el cual se dan los detalles del rapto. Allí hay que señalar el juego con las versiones posibles: ante el hecho de que Camila pasó la noche con Demetrio y no con Luis Cervantes, su raptor, Venancio, supone ingenuamente una confusión. Otros más listos sospechan lo cierto aunque sin entender las motivaciones del estudiante:

Para mí que ese Curro no es más que un... (p. 9)).

Por último, Camila da la versión definitiva (p. 94), complementaria de la información ya dada por el narrador.

De manera análoga está presentado el caso del viejo de Tepetitlán que reclama el maíz robado por la tropa. El episodio queda resuelto en lo que al narrador respecta:

y tomó el papel y a todos les besó las manos (p. 99).

Pero más adelante, por un relato directo de Anastasio, nos enteramos del verdadero desenlace, de cómo el güero devuelve con golpes el maíz robado (p. 99).

Por todos estos medios, Azuela consigue alcanzar un considerable grado de objetividad. Evita toda opinión directa, todo juicio sobre los hechos y reduce en lo posible su intervención. Sabe que el fenómeno Revolución no se deja fijar en metáforas ni en pasajes discursivos; por eso las imágenes que pretenden explicar el proceso en su totalidad están puestas, o bien en boca de un loco (Valderrama):

Amo la Revolución como al volcán que irrumpe (p. 107).

o atribuidas a un personaje como Solís, mezcla extraña de filósofo y poeta:

Y creyó haber descubierto un símbolo de la Revolución en aquellas nubes de humo y en aquellas nubes de polvo que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borran en la nada (p. 83).

El autor desconfía también de toda comparación con el mundo natural. Parece entender que la naturaleza no tiene necesariamente que corresponderse con la realidad humana que se desenvuelve en ella. Puede ocurrir, pues, que los cuadros naturales se adecuen a veces a la situación humana. Es en el capítulo XIV de la primera parte; allí se insiste en la tristeza de un contorno, muy de acuerdo con el estado interior del personaje (Camila), hasta llegar a la identificación total con la naturaleza:

Y rompió a llorar. Entre los jarales las ranas cantaban la implacable melancolía de la hora. Meciéndose en una rama seca, la torcaz lloró *también* (p. 72).

Hay otra ocasión en que el autor señala explícitamente la relación entre el paisaje y la situación de los personajes, esta vez para marcar una oposición:

La gente ardía de sed [...] ni un arroyo con agua por todo el camino. Un vaho de fuego se alzaba de los blancos eriales [...] palpitaba sobre las crespas cabezas de los huizaches y las blancas pencas de los nopales. Y *como una mofa*, las flores de los cactus se abrían frescas, carnosas y encendidas (p. 106).

Muchas menciones del mundo natural se refieren a fenómenos habituales y repetidos: amanecer, atardecer, caer de la noche; pero sobre todo a la aparición de un nuevo día, viejo tópico para señalar el paso del tiempo:

Fue de día: los gallos cantaron en los jacales (p. 62).  
Era de día, los rayos del sol dardeaban entre los popotes del jacal (p. 62).

aun cuando en este contexto puede entenderse como un contraste entre la repetición constante de los acontecimientos naturales y lo inesperado de la aventura humana.

Pero en general, y de acuerdo con la actitud ya señalada, Azuela se detiene solo al pasar en el contorno natural, sin un definido propósito aparente, y una vez más es el lector quien debe realizar la integración de esos elementos que se dan sin conexión visible. El texto solo se constituye a sí mismo como forma defini-

tiva, es decir, como texto, en el momento de la lectura, cuando los elementos yuxtapuestos, en su interacción, crean un sentido <sup>5</sup>. Esto es posible porque, justamente, existe un modo de estructuración que respalda todos esos elementos aislados, según veremos en seguida.

En efecto, si por una parte hemos destacado procedimientos que contribuyen a subrayar la independencia de la narración, también se puede señalar la presencia de un factor que estructura aquellos materiales, aunque sin quitarles su aparente soltura. Se trata de la figura de Demetrio Macías. La acción se va organizando en torno a él y en tres partes o momentos, que no coinciden con la división externa del libro. El primer momento está constituido principalmente por sus hechos militares, una línea ascendente que culmina con el incendio de la casa del cacique don Mónico. Con ello se cierra el círculo abierto al comienzo, con la escena en que Demetrio se vuelve para contemplar por última vez su jacal en llamas. Con ese movimiento reflejo, las escenas contenidas en el círculo se vuelven significativas, tienen como denominador común la idea de venganza. Un segundo momento refleja también el comienzo de la novela y se centra en el reencuentro de Macías con su mujer. Dos figuras femeninas, la Pintada y sobre todo Camila, se ordenan en una misma línea que conduce al reencuentro, preanunciado por el personaje mismo en aquella nostalgia que le sobreviene en medio de su relación con la joven:

¡Si viera!... ¡Tengo ganas de ver a mi mujer! (p. 98).

El tercero y último tienen también el mismo movimiento de retorno a un pasaje anterior:

En esta misma sierra —dice Demetrio—, yo, sólo con veinte hombres, les hice más de quinientas bajas a los federales (p. 111).

<sup>5</sup> Este problema ha sido analizado por WOLFGANG ISER, entre otros, en *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, 1970.

Nótese la diferencia entre esta escena y la anterior correspondiente (1, III). Macías no es ahora el hábil estratega de aquella vez:

Y cuando comienza a referir aquel famoso hecho de armas, *la gente se da cuenta del grave peligro que va corriendo* (p. 112).

Este tercer momento es, pues, el del fin (muerte o suicidio, nótese esta última ambigüedad) de Demetrio Macías.

Es significativo que este proceso interior que se da en Demetrio y que además organiza en parte los elementos sueltos del relato, apenas sobrepasa el plano personal y se desarrolla desvinculado del otro proceso más general, el de la revolución. El devenir interno de Demetrio y el externo de la circunstancia revolucionaria corren paralelos. El estado de confusión del personaje (eso que expresamente manifiesta el "sin saber por qué ni por qué sé yo") se corresponde con el giro cada vez más complejo que toma la realidad: federales y rebeldes conviven en las mismas filas, el imbatible Villa ha sido derrotado, crece el número de desertores, que ya no quieren unirse a los revolucionarios aunque están contra el gobierno... Pero la relación entre ambos procesos no está claramente marcada. Precisamente, esa desvinculación entre dos factores de la narración es por sí misma expresiva, es ella la que manifiesta un contenido: el abismo que separa el horizonte individual del marco social que lo condiciona y lo absorbe; la ceguera del hombre sumergido en problemas oscuros, para reflexionar sobre los móviles que lo impulsan a la acción. El nudo de la crítica de Azuela reside, pues, en esa forma de alienación, en la desconexión del individuo y su contexto social. Lo importante es que esa crítica aparece esbozada solo en la concepción formal del relato, no manifiesta explícitamente en contenidos.

Una última manera de insinuar aquella nefasta dualidad inconciliable es haber incluido como final de la novela el texto de un himno revolucionario, un corrido que contiene una curiosa ideología revolucionaria: el deber patriótico y la amarga separa-



ción de dos amantes. Por tratarse de una *novela de la Revolución Mexicana* (quizá no solo por eso), la obra propone un juicio sobre un momento histórico social determinado. Este juicio no es una opinión del autor manifiesta en el cuerpo de la narración. Tampoco está directamente puesto en la forma que asume el mundo que se despliega ante el lector. El juicio se constituirá con la lectura, cuando el lector conjugue los distintos momentos de la narración. Esa es la instancia crítica del texto: el lector es llevado a una actividad de examen y reflexión, la de constituir un sentido. El modo de conjugar los esquemas que propone el relato, esa constitución del sentido, tiene un marco de realización condicionado por el grado de estructuración del texto, que limita o, mejor dicho, encauza las posibilidades del lector.

Para concluir: hemos señalado dos hechos que aparentemente se contraponen. Por un lado el autor se desentiende en parte del relato, dejándole un considerable margen de libertad; la materia se aparece al lector con todas las características de la espontaneidad, como un coro de elementos absolutos, disonantes unas veces, polivalentes otras; el lector concluye, entonces, que si la novela aporta una imagen de la revolución, ella será la resultante de un balance crítico de esos elementos; a su disposición han sido puestos los datos necesarios para juzgar la realidad mostrada en la novela. Paralelamente, existe en la obra (como se ha visto) una voluntad de estructurar la narración, que pone límites, más o menos amplios, a la actividad creativa del lector. Entre esas dos actitudes del narrador no hay contradicción sino complementación. Esa presencia y ausencia simultáneas son prueba de cierta cualidad especial de narrador: su dominio del arte de novelar le permite estar siempre presente, justamente para poder estar fuera del relato.

CARLOS R. LUIS

Facultad de Filosofía y Letras



## LA CONSTRUCCION ENDOCÉNTRICA SUSTANTIVA Y LA DETERMINACION DE SUS CONSTITUYENTES INMEDIATOS

En las construcciones endocéntricas no verbales<sup>1</sup> el criterio utilizado para clasificar los modificadores es la conexión. El sistema de modificadores de un sustantivo comprende: atributo (*agua mansa*), complemento preposicional (*día de verano*), complemento comparativo (*niños como ángeles*), apósito (*Sánchez Mejías, el torero*). Extendemos la categoría de complemento —que en Bello<sup>2</sup> se limita a las expresiones que constan de preposición y término— a todos los modificadores articulados mediante subordinante que no rija verbo. Los modificadores del sustantivo, como cualquier función sintáctica, pueden manifestarse mediante diferentes clases de llenado: palabra, construcción exocéntrica subordinante -término, construcción endocéntrica no verboidal, construcción endocéntrica verboidal, proposición, caracterizadas porque su estructura interna corresponde a diferentes grados del análisis<sup>3</sup>.

Los métodos habituales de análisis señalan núcleo(s) y modificadores, indicando la articulación de estos:

todos los hombres de bien de este país  
a a n c p c p

Pero con ese procedimiento no se describe con fidelidad la construcción propuesta, porque no refleja los niveles de sus constituyentes

<sup>1</sup> Véase L. BLOOMFIELD, *Language*, New York, 1943, § 12.10.

<sup>2</sup> A. BELLO y R. CUERVO, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, 7.ª ed., 1964, § 67.

<sup>3</sup> Cfr. O. KOVACCI, "Las proposiciones en español", *Fil*, XI (1965), 23-29.

inmediatos (CIs), entendiendo por niveles los distintos grados de profundidad del análisis.

Nuestro propósito es establecer pautas para el análisis en CIs en las construcciones con concurrencia de modificadores y/o en las construcciones coordinativas.

Una primera evidencia parece ser el hecho de que el orden de los constituyentes es un factor relevante en el análisis. No solo decide los niveles de subordinación, sino también, en ciertos casos particulares, el núcleo y el subordinado, al asignar las palabras de una construcción a diferentes clases funcionales, de acuerdo con su colocación relativa (*un extranjero periodista frente a un periodista extranjero; los primeros tres frente a los tres primeros*). Bloomfield<sup>4</sup> incluye al orden entre los taxemas o rasgos gramaticales y señala que su significación puede establecerse mediante secuencias contrastivas.

El estudio del problema del orden es complejo<sup>5</sup> porque en él se superponen cuestiones estrictamente gramaticales con aspectos fónicos (suprasegmentales), semánticos, expresivos, estilísticos. Más aún: antes de rechazar un determinado ordenamiento como no perteneciente a nuestros hábitos lingüísticos, el investigador debe preguntarse si lo hace en términos de la norma general o del uso dialectal.

Gramáticos de diversas tendencias han abordado el problema del orden relativo de los modificadores, en particular la anteposición o posposición del adjetivo con respecto al núcleo, con resultados casi siempre ajenos a una caracterización formal de la construcción en su totalidad. El objetivo es, para unos, el establecimiento de pautas normativas; para otros, la realización de inventarios más o menos completos de los adjetivos que ocurren en cada posición, sobre bases semánticas y/o psicológicas. Hay dos posiciones opuestas: la de quienes agrupan los adjetivos en dos categorías (antepuestos y pospuestos), con caracterizaciones supuestamente muy

<sup>4</sup> Op. cit. § 10.4.

<sup>5</sup> ... "one of the most perplexing syntactical and pedagogical problems in this language". ETHEL WALLIS and WILLIAM BULL, "Spanish Adjective Position: Phonetic Stress and Emphasis", *H*, XXXIII (1950), 221-229.

definidas, y la de quienes afirman que el uso no se puede describir científicamente, por lo que esta cuestión no es sistematizable y solo pertenece al campo de la intuición del hablante.

La siguiente tabla sintetiza las posiciones del adjetivo en español:

- a) adjetivos invariablemente antepuestos.
- b) adjetivos invariablemente pospuestos.
- c) adjetivos en posición libre.
- d) adjetivos cuyo significado se define por su posición con respecto al sustantivo.

#### *Análisis de algunas formulaciones*

Bolinger<sup>6</sup> distingue entre el orden *libre* —el hablante decide— y el *petrificado* —combinaciones ya establecidas en que el hablante no tiene opción. A su juicio, adjetivo y nombre son, en el sistema español, un caso de orden libre. Esta afirmación de Bolinger es válida para el gran número de adjetivos del grupo c; pero corresponden a lo que llama “orden petrificado” no solo los de a y b, sino también aquellos cuyo cambio de posición implica cambio semántico, ya que en esos casos el hablante tampoco tiene opción. Ya se verá más adelante de qué modo restringe Bolinger su inclusión de la construcción sustantiva entre las estructuras de “orden libre”.

La Academia parece decidirse por el “orden petrificado” cuando afirma que “la índole de la sintaxis castellana exige que los complementos se coloquen detrás del nombre cuya significación completan”. Ese orden responde a la *construcción descendente* del español, por la cual los vocablos se ordenan de modo tal que cada uno determina al precedente. Pero de inmediato atenúa, con gran imprecisión: “este orden no es tan absoluto que haya de seguirse siempre”<sup>7</sup>.

Frente a esas dos posiciones extremas —a) el orden es absolutamente libre, b) el adjetivo se pospone siempre— la mayoría de

<sup>6</sup> DWIGHT BOLINGER, “Meaningful Word Order in Spanish”, *BFUCh*, VIII (1954-1955), 45-46.

<sup>7</sup> *RAE, Gramática de la lengua española*, Madrid, 1931, § 227.

los autores sustenta criterio más flexible: el adjetivo puede anteponerse o posponerse. Difieren en lo que hace a las causas de ese desplazamiento posicional: semánticas, psicológicas, formales (número de sílabas del adjetivo, distribución de los acentos).

Basada en el nivel semántico se da una posición dicotómica que, en la mayoría de los autores que la sostienen, trata de abarcar, mediante una simple fórmula de dos fases, todos los usos de los adjetivos. La encontramos en Bello<sup>8</sup>, en página ya clásica que —según Bull<sup>9</sup>— depende de un marco de referencia firmemente incluido en la filosofía y la ciencia del siglo XIX. La misma fórmula aparece en la *Gramática* de la Academia<sup>10</sup>. Establece que todo adjetivo pospuesto agrega a la significación del sustantivo algo que no está necesariamente comprendido en ella. Mediante su uso se especifica o restringe al sustantivo —disminuye su extensión y aumenta su comprensión. En consecuencia su papel es esencial para la intelección de la noción aludida. El adjetivo antepuesto, comúnmente llamado epíteto (predicado en la nomenclatura de Bello), tiene la finalidad de explicar, describir, o bien cumple una función puramente ornamental y de allí su interés en el nivel estilístico<sup>11</sup>. Desde luego, no es esencial para la comprensión de lo mencionado. Los ejemplos de Bello, retomados por la Academia, son también clásicos: *los animales mansos, las mansas ovejas*<sup>12</sup>.

Una variante de la misma fórmula, enfocada con criterio psicologista, es la que acepta Lenz<sup>13</sup>. Sobre los fundamentos de la *Völkerpsychologie* de Wundt, Lenz examina las estructuras sintácticas atendiendo a su génesis psicológica. El atributo se agrega al sustantivo por asociación en unión abierta, sin haber estado contenido desde el principio en la representación total. Al estudiar la distri-

<sup>8</sup> Op. cit. § 17.

<sup>9</sup> W. BULL, "Spanish Adjective Position: Present Rules and Theories", *H*, XXXIII (1950), 297-303.

<sup>10</sup> RAE, op. cit. § 223.

<sup>11</sup> Cfr. RAFAEL SECO, *Manual de gramática española. Morfología*, Madrid, 1930, p. 40.

<sup>12</sup> Dice R. LENZ (*La oración y sus partes*, Madrid, 3.º ed., 1935, § 115): "...los mismos profesores no encuentran ejemplos adecuados que añadir a *las mansas ovejas*".

<sup>13</sup> Op. cit., § 115 y 116.

bución de los adjetivos, afirma, basándose en Hanssen, que el adjetivo pospuesto —objetivo— encierra una especificación lógica, distintiva, del sustantivo; el antepuesto implica una apreciación subjetiva —afectiva, ética, estética— del hablante, por lo cual predomina en los textos poéticos. Desde un punto de vista lógico, la determinación de subclases se realiza mediante el adjetivo pospuesto, tal como se advierte en el juego de las oposiciones: las casas *nuevas* son una subclase de las casas, opuesta a la de las casas *viejas*. Por consiguiente, el epíteto, que denota una cualidad inherente a toda la especie, no permite formar clases excluyentes entre sí. Esto significa que Lenz y en general los autores que sustentan posición análoga no consideran la posibilidad de que un adjetivo que expresa condición inherente del objeto mencionado se utilice en determinado contexto con valor contrastivo.

Gili Gaya, en este caso como en otros problemas sintácticos se rige por criterios mixtos, lógico-psicológico o psicológico-gramatical<sup>14</sup>. Desde el punto de vista lógico mantiene la oposición explicativo-especificativo; desde el punto de vista psicológico de la representación del objeto, la oposición subjetivo-objetivo. El adjetivo antepuesto “matiza subjetivamente la expresión envolviendo al sustantivo que sigue en la representación previa de la cualidad”; el adjetivo pospuesto se suma por simple añadidura a la representación previa del objeto, el cual asume el interés principal. Sin embargo cuestiona Gili Gaya los ejemplos de los gramáticos que se han ocupado del tema (Bello, Academia, Lenz) porque en ellos siempre hay un determinativo que coadyuva a la significación también determinativa del adjetivo pospuesto. En cambio, en ausencia de ese determinativo, los valores lógicos se atenúan y reaparece el sentido subjetivo o afectivo del adjetivo antepuesto o el puramente objetivo del pospuesto.

Tanto la posición lógica como su variante lógico-psicológica, tal como estos autores las exponen, parecen implicar que todos los adjetivos en posición similar tienen similar valor semántico. Sin embargo, los mismos defensores de estas dicotomías vacilan. Bello

<sup>14</sup> S. GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 6.ª ed., 1953, § 161.

da cabida a una pauta formal, la extensión del epíteto, que no condice siempre con el principio anterior. "Lo más común en castellano es anteponer al sustantivo los epítetos cortos y posponerle los adjetivos especificantes"<sup>15</sup>. Pero no explica Bello cómo diferenciar el adjetivo especificante del epíteto largo que, según lo anterior, parece posponerse.

Bull cita gramáticas en las que se establece que la longitud del adjetivo es factor condicionante de su posición<sup>16</sup>. Creemos con Keniston<sup>17</sup> que no hay evidencia de que la longitud de los adjetivos polisílabos determine necesariamente su posición.

La posibilidad de posponer el epíteto, que emana de la observación de Bello anteriormente transcrita, es admitida también por la Academia, aunque sin referencia a la longitud: "El epíteto *suele* ir delante del sustantivo y el especificativo detrás, pero esta regla no siempre se observa, sobre todo en poesía". Precisamente esa posibilidad de posposición hace que Gili Gaya considere impropia la denominación de *epíteto*, tomada de la preceptiva literaria.

Entendemos que —salvo pocos casos muy definidos y que como tales son los ejemplos reiterados por todas las gramáticas (*blanca nieve, dulce miel, etc.*)— las nociones supuestamente contrarias de condición inherente y condición accidental o temporaria son muy imprecisas y, en última instancia, irrelevantes en un enfoque gramatical, ya que dependen del modo de organización de la realidad.

Otra pauta que en cierto modo invalida la rigidez de la dicotomía anteposición-posposición es la posibilidad de juntura interna que señala Gili Gaya: el realce subjetivo de la cualidad puede lograrse con un adjetivo pospuesto, si se lo separa por ligera pausa, porque al romperse la unidad acentual y de entonación el adjetivo adquiere relieve propio, como si estuviera antepuesto. El ejemplo que propone es: *El jardín, abandonado, evocaba otros tiempos.*

<sup>15</sup> Op. cit., § 48.

<sup>16</sup> W. GIESE and M. SALAS, *Spanish Grammar and Reader*, New York, 1942; M. M. RAMSEY, *A Text Book of Modern Spanish*, New York, 1933.

<sup>17</sup> HAYWARD KENISTON, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago-Illinois, 1937, § 25.14.



Un intento de clasificación de los adjetivos atributivos basada en la distinción objetivo-subjetivo es el de Keniston<sup>18</sup>. Hace la salvedad previa de que no existen reglas fijas que gobiernen la posición de cada adjetivo individual: un mismo adjetivo, en un mismo contexto, puede preceder o seguir al sustantivo. El problema trasciende el campo de la sintaxis, por lo cual las estadísticas sobre distribución no son significativas. No obstante estas consideraciones, Keniston sostiene que normalmente siguen al nombre los adjetivos de valor establecidamente objetivo: los que aluden a caracteres físicos (tamaño, forma, color, posición), los derivados de nombres propios (nacionalidad, religión, lengua) y los adjetivos verbales. Cabría discutir el carácter objetivo de algunos de estos grupos, por ejemplo, el de los adjetivos que indican tamaño.

Entre los adjetivos que por lo general preceden al nombre incluye Keniston primordialmente a los adjetivos valorativos que representan la opinión puramente personal del hablante. El hecho de usar esos mismos adjetivos en posposición indica que el hablante entiende que el valor mencionado está establecido o aceptado por el consenso general. A la inversa, cualquier adjetivo objetivo que se antepone adquiere valor emocional; de allí los cambios de significado que se producen, por ejemplo, en *grande, triste, pobre, etc.*

De todo lo anterior se sigue que, a menor especificidad del sustantivo, mayor necesidad de un adjetivo identificador y viceversa. Un ejemplo muy claro lo constituye el sustantivo *cosa*. Con el nombre propio el adjetivo es meramente ornamental. Si en un texto se hacen referencias sucesivas a un objeto con reiteración del mismo adjetivo de cualidad, éste aparecerá pospuesto en la primera referencia; no así en las siguientes, pues volver a usarlo con valor objetivo sería redundante.

La clasificación de Keniston debe ser tomada con las reservas que él mismo señala. No hay inventarios lo suficientemente amplios de los adjetivos de distribución libre que demuestren que la intención del hablante decide en cada caso específico en términos de objetividad/subjetividad.

<sup>18</sup> Op. cit., § 25.111 a 25.136.

El estudio de Keniston arroja luz sobre la creencia errónea de que la posición está determinada por la longitud del adjetivo. Se trata en realidad de una coincidencia de dos aspectos no vinculados por relación de causa a efecto: entre los adjetivos de valor objetivo, que distribuyen a los objetos en clases, hay muchos polisilábicos (*hidrográfico, escolástico, automovilístico, etc.*).

Bolinger<sup>19</sup>, pese a considerar que SA (sustantivo-adjetivo) es una estructura de orden libre, supone que hay fuerzas subyacentes que determinan la distribución en cada secuencia. Su aporte es significativo en la medida en que establece la relativa superfluidad del adjetivo descriptivo en cualquier texto en que no cumpla función contrastiva. En el orden práctico, cuando empleamos la palabra *rojo* no intentamos describir, pintar el objeto mencionado, sino simplemente contrastarlo, discriminarlo entre otros que no son rojos. En consecuencia, en la colocación del adjetivo respecto del sustantivo domina el mismo principio que rige la del sujeto en relación con el predicado: primero, lo presupuesto o conocido; luego, lo que por ser impredecible, es contrastivo<sup>20</sup>. En *una flor roja* el adjetivo restringe la referencia del sustantivo; pero en *roja flor* ocurre a la inversa. Esto explica que el adjetivo aparezca antepuesto con mayor frecuencia en el uso poético de la lengua, donde, a diferencia del orden práctico, la cualidad puede ser lo presupuesto

<sup>19</sup> Art. cit., p. 52.

<sup>20</sup> Puede compararse este criterio con los valiosos aportes de la escuela de Praga, a partir de la "onomatología funcional" de Mathesius. (Véase JAN FIRBAS, "On defining the Theme in Functional Sentence Analysis", *TLP*, I [1964], 267-280). Las bases de un análisis o perspectiva funcional de la emisión se establecen desde el punto de vista de la información suministrada. Otros investigadores del Círculo incluyen los hechos correspondientes a la emisión en un nivel suprasintáctico. (B. TRNKA, "On the Linguistic Sign and the Multilevel Organization of Language", *TLP*, I [1964], 33-40). Los elementos funcionales de la oración son el tema y el rema. Mathesius define el tema como "aquello que es conocido o al menos obvio en la situación dada y desde lo cual el hablante avanza en su discurso". El tema enlaza la emisión con un contexto lingüístico o situacional. El rema o núcleo, a su vez, contiene la información nueva que suministra la emisión acerca del tema, y, por consiguiente, enriquece el conocimiento del oyente. Que el tema preceda al rema está de acuerdo con las leyes generales de la psicología del aprendizaje, porque la información nueva se incorpora orgánicamente a la trama de los elementos ya conocidos. El español, con su orden relativamente libre, cumple con facilidad el requisito de la secuencia T-R. Posteriormente la lingüística norteamericana dio a *tema* y *rema* los nombres respectivos de *tópico* y *comentario*.

y el objeto lo impredecible, porque el poeta ve las cosas en términos cualitativos.

Este criterio basado en contrastes, que no es sino la elaboración de un principio que ya se vio en Lenz<sup>21</sup>, ofrece posibilidades útiles para el análisis de estructuras sintácticas, y sobre él volveremos más adelante.

Otra pauta para el estudio de la antinomia anteposición-posposición es el grado de cohesión semántica del adjetivo con el sustantivo. Salvador Fernández<sup>22</sup> plantea la cuestión con particular referencia al complemento preposicional y llama "nombre relativo" al que por su significación lo postula. Tal es el caso de los nombres abstractos, los de parte, orientación, acción, ideas o conceptos ideales. Cree que entre los adjetivos es en cambio inútil buscar modificadores postulados, salvo el caso de aquellas agrupaciones indisolubles en que la mención del objeto se da por la estructura total (alude a estructuras sin posibilidad de contracción): *Semana Santa, pena capital, cielo raso*, etc. Excepción hecha de esos ejemplos —no muy numerosos— Fernández observa que el adjetivo se caracteriza por una movilidad que no tiene el complemento preposicional. Llama *orden predicativo* a (SA) y *orden atributivo* a (AS). Fundamenta la primera designación en el hecho de que ese orden se da en los casos en que el adjetivo actúa como "verdadero predicado" (*Se han quedado con la boca abierta. Exclamó... con la sangre helada... etc.*). O sea que, para elegir su nomenclatura, Fernández compara estructuras totalmente diferentes: endocéntricas sustantivas de adjetivo pospuesto y bimetraciones absolutas de predicado nominal, que en el contexto total de la oración tienen función adverbial (los ejemplos reproducidos). En lo que llama "orden predicativo" el adjetivo está pospuesto con arreglo a la tendencia general de las lenguas románicas y es descriptivo o analítico, es decir, portador de datos caracterizadores; coincide en esto con Bello, Lenz y la Academia. Pero en cambio Fernández dedica un análisis más amplio a la anteposición, cuyas ocurrencias enumera: a) en oraciones exclamativas.

<sup>21</sup> Ejemplo de Lenz: a *una bonita casa* se opondría, por ejemplo, *un bonito jardín*, ya que "la esfera dominante es la de lo que me parece bonito".

<sup>22</sup> SALVADOR FERNÁNDEZ, *Gramática española*, Madrid, 1951, § 78 y 82.

mativas de carácter estimativo (*¡Lindo día!*); b) en los casos en que el adjetivo es palabra innecesaria, excesiva, de valor ornamental o con connotación estimativa o expresiva; c) en los casos en que otro atributo o complemento preposicional pospuesto exige una organización polarizada (ASA); d) en los casos en que en la fórmula anterior aparece un elemento doble, coordinado (AyASA).

La cohesión semántica del adjetivo con el sustantivo puede aparecer combinada con un rasgo de énfasis. Tanto Lenz como Keniston afirman que el adjetivo de uso lógico, objetivo, que sigue al nombre, debe acentuarse, mientras que el adjetivo descriptivo, de valor subjetivo, que precede, no se acentúa. Precisamente en las oposiciones contrastivas que establece Lenz (cf. nota 21) el énfasis contribuye a señalar el carácter distintivo del segundo elemento, sin que interese la clase funcional a que pertenece.

Por el contrario, Wallis y Bull<sup>23</sup>, sobre la base de los estudios de Pike acerca de la entonación del inglés americano, demuestran que en español los prosodemas de énfasis siguen esquemas definidos que no coinciden necesariamente con la posición de los adjetivos. Por nuestra parte señalamos que, para los adjetivos de los grupos a, b, d, el hablante se hallaría constreñido por esquemas inamovibles de énfasis que no siempre coincidirían con su intención expresiva.

La dificultad para organizar una teoría congruente condicionando la posición de los adjetivos por factores suprasegmentales de énfasis no debe llevarnos a ignorar que el adjetivo puede constituir por sí mismo grupo fónico o formarlo con el sustantivo, y que en la organización de unidades melódicas deciden otros factores que señala Salvador Fernández: número de sílabas, distribución de acentos primarios, etc. No se trata de negar la pertinencia del nivel fónico suprasegmental, sino, por lo contrario, de conferirle su verdadera importancia, que excede los supuestos de las posiciones simplificadoras.

En definitiva, el problema posicional es muy complejo, por la superposición de aspectos diversos. Dice Bull<sup>24</sup>: "The adjective constellation is clearly divided into independent but co-existent

<sup>23</sup> Art. cit., p. 225.

<sup>24</sup> Art. cit., p. 300.

systems within which the various subclasses behave in completely unrelated patterns". En cambio en las opiniones que hemos comentado se tiende a una generalización a la que no siempre dan consistencia las muestras estadísticas.

Una clasificación formal de los modificadores nominales basada en su posición es la de Elbert Ringo<sup>25</sup>, investigador que trabajó con un corpus de diálogos teatrales de cuarenta y nueve autores mexicanos contemporáneos, confrontados con las opiniones de un informante, también mexicano. En realidad, los cinco artículos que integran el volumen —perteneciente a un programa de lingüística descriptiva del español realizado en la Universidad de Illinois<sup>26</sup>— toman material mexicano. En el prefacio previenen al lector sobre la posibilidad de interpretar erróneamente que lo realizado pertenece al campo dialectal, ya que entienden que los resultados son válidos para el español coloquial en general. Sin embargo, los datos con que operan esos autores tienen carácter dialectal muy evidente para los hispanohablantes de otras áreas, quienes, en consecuencia, no pueden compartir muchas de las conclusiones sobre uso a que se llega en el volumen.

El trabajo que nos interesa adolece de notorias contradicciones; asimismo consideramos inconsistentes varios aspectos de su sistematización. Rechazamos la inclusión de estructuras bimembres del tipo *¡Qué tiempos aquellos!* entre las construcciones endocéntricas sustantivas; o la asignación a una misma estructura endocéntrica del sujeto de una oración y el vocativo, cuando el referente coincide (*Tú, mamarracho, tienes...*), que entendemos como caso de adjunción<sup>27</sup>. Sin embargo, el criterio para clasificar los modificadores nominales, en particular los adjetivos, nos suministra un

<sup>25</sup> ELBERT WINFRED RINGO, "The Position of the Noun Modifier in Colloquial Spanish", en *Descriptive Studies in Spanish Grammar*, ed. by HENRY K. KAHANE and ANGELINA PIETRANGELI, The University of Illinois Press, Urbana, 1954, pp. 49-72.

<sup>26</sup> ROBERT SPAULDING, en su reseña del volumen (*HR*, XXIV [1956], 175-176), califica al grupo encabezado por Kahane como uno de los más productivos entre los que se ocupaban, en ese momento, de lingüística hispánica.

<sup>27</sup> Cfr. O. KOVACCI, "La oración en español y la definición de sujeto y predicado", *Fil*, IX (1963), 103-117, esp. 113, donde se caracteriza la adjunción frente a las construcciones endocéntricas y exocéntricas.

punto de partida valioso para el replanteamiento del problema. Alarcos Llorach, en su reseña del artículo de Ringo<sup>28</sup>, considera "aceptable" su distinción entre los diferentes grupos de adjetivos.

Ringo divide los modificadores del sustantivo en tres grupos: adjetivales, modificadores conectados por *de* y nominales. A su vez, los modificadores adjetivales se clasifican en:

- a) adjetivos simples (no modificados). Adjetivo, en su nomenclatura, es una palabra con flexión de género y número. Este criterio morfológico no le impide incluir en la categoría palabras no flexionales como *casi*, *cada*, *más*, *menos*, *demás*.
- b) Expresiones, tanto frases como cláusulas, encabezadas por "function word".
- c) Adjetivos modificados.
- d) "Function words".

La concepción de "function word" proviene de Fries<sup>29</sup>: "By a function word I mean a word that has little or no meaning apart from the grammatical idea it expresses". A partir de esa definición los hispanistas de Illinois elaboran para el español un sistema incongruente, en el que incluyen categorías tan diversas como la preposición, el coordinante, el primer constituyente de frases verbales, el pronombre *se* de las oraciones pasivas e impersonales, etc.<sup>30</sup>

A su vez los adjetivos simples se dividen en calificativos, limitadores, definidores y, como caso especial, *todo*. Aunque la clasificación adolece de inconsistencias en los inventarios de cada clase de adjetivos, el criterio adoptado, la distribución, es aceptable como base de una descripción.

Las clases se definen por su posición con respecto al núcleo nominal, de modo que, aunque algún nombre es tradicional, los

<sup>28</sup> *RPh*, X (1957), 267.

<sup>29</sup> CHARLES C. FRIES, *American English Grammar*, New York and London, 1940.

<sup>30</sup> Véase HARRIETT S. HUTTER, "The Development of the Function Word System from Vulgar Latin to Modern Spanish", en *Descriptive Studies...* pp. 139-175.

límites de cada una no coinciden necesariamente con los de aquellas establecidas por la gramática con criterio semántico. Adjetivos calificativos son los que, antepuestos o pospuestos, están siempre más cerca del sustantivo; se incluyen en esa clase los gentilicios, dada su estrecha cohesión con el núcleo. Limitadores llama a los indefinidos, los cardinales y ordinales y a algunos que tradicionalmente son calificativos, o sea, todos los adjetivos que preceden al núcleo, y al calificativo si lo hay, con posibilidad de posposición, y sujetos a reglas de orden relativo cuando concurren. Definidores son los artículos, los posesivos y los demostrativos, que preceden al núcleo y a las otras clases ya mencionadas; los demostrativos y posesivos pueden posponerse, los últimos con variaciones formales. Finalmente *todo*, que precede a cualquier adjetivo, o sigue al núcleo, con definidor obligatorio. Se observa la omisión de los adjetivos interrogativos: para Ringo pertenecen a las "function words".

El método estructural aquí aplicado permite distinguir en cada caso de concurrencia de modificadores, cuáles forman unidad con el núcleo, unidad a la que se subordinan los otros modificadores. Subdivide los adjetivos calificativos en los grupos 1 y 2. Son calificativos 1 aquellos que están siempre pospuestos al sustantivo y forman unidad con él. En concurrencia de dos adjetivos 1 el más lejano modifica a la unidad constituida por el núcleo y el primer adjetivo. Los calificativos 2, inmediatamente antepuestos al núcleo, tienen con él menor cohesión; si se posponen, siguen al calificativo 1 y modifican a la unidad<sup>31</sup>.

Sin embargo, sobre la base de los datos utilizados, Ringo pretende distribuir los adjetivos en estas clases y subclases, con resultados que en modo alguno pueden generalizarse y que, por consiguiente, no constituyen una descripción gramatical. Ello es atribuible a la limitación dialectal del corpus y a la circunstancia de que se recabara la opinión de un solo informante para determinar la distribución contextual de cada adjetivo, propuesto a partir del

<sup>31</sup> KENISTON (op. cit., § 25.181) también insinúa la posibilidad de que, en concurrencia de dos adjetivos objetivos sin conector, el segundo modifique a la unidad consistente en el núcleo y el primer adjetivo, más que al nombre solo.

corpus. Al no confrontarse esta información con la de otros hablantes seleccionados de modo tal que el conjunto tenga el carácter de una muestra estadística, se desciende al nivel del idiolecto. Por otra parte, el investigador no es hablante nativo del español. Un hablante nativo, sin necesidad de elicitar datos, puede ofrecer contraejemplos que invaliden el encasillamiento de los adjetivos en determinadas clases. Ciertas construcciones con que Ringo ilustra la inclusión de adjetivos en el grupo de calificativos 1, sugieren los siguientes contraejemplos:

económico: factor económico; económica solución.

activo: un ser activo; un activo organizador.

diario: treinta y siete centavos diarios; su diario paseo.

particular: una casa particular; esa particular circunstancia.

práctico: orden práctico; un práctico utensilio; etc.

El mismo Ringo advierte que ciertos adjetivos le plantean un problema: aunque pertenecen a la subclase 2, en posposición con determinados sustantivos, tienen cohesión más estrecha: . . . "they appear to be in immediate postposition (not post postposition) and, therefore, to have undergone a class change from adjective two to adjective one". Algunos ejemplos son: *ganado mayor* vs. *mayores ganancias*; *agua bendita* vs. *benditos tiempos*; *poeta trágico* vs. *trágico suceso*; *escena amorosa* vs. *amoroso trato*; etc. Efectivamente, si expandimos cualquiera de los ejemplos citados en segundo término con un calificativo 1, este se pospone:

poeta trágico griego  
n ¿cal 2? cal 1

Se trata de los casos que Fernández llama de "atributo postulado", frente a los cuales Ringo se limita a sugerir la posibilidad de un desplazamiento de clase, sin comprometer una clasificación definitiva.

En conclusión, lo rescatable de este trabajo es el método, más allá de dudosos inventarios, que, por amplios que fueren, dejarían siempre abierta la posibilidad de que, en sucesivas ampliaciones del corpus, los adjetivos investigados aparecieran en otra distribución, debida a usos locales o personales, valores expresivos, etc. Ciñén-



donos en cada caso al ejemplo propuesto, el criterio resulta funcional para el análisis de construcciones sustantivas con concurrencia de modificadores. Ringo justifica sus particiones mediante contrastes, actuales o implícitos, de la construcción dada (cfr. Lenz y Bolinger). El adjetivo común a dos expresiones contrastantes está más cerca del núcleo:

*escena política mexicana* contrasta con *escena política argentina*  
*escena mexicana política* contrasta con *escena mexicana cultural*<sup>32</sup>

### *Principios de la descripción*

Señalar que el núcleo y cierto tipo de modificadores forman una unidad implica reconocer niveles jerárquicos de subordinación. Si en las particiones de un texto se tienen en cuenta esas unidades, el análisis se orienta hacia la determinación de CIs. Dice H. A. Gleason<sup>33</sup>: "The process of analyzing syntax is largely one of finding successive layers of ICs and of immediate constructions, the description of the relationship which exist between ICs"...

El objetivo es, pues, determinar los sucesivos niveles de inclusión en toda estructura articulada. Al describir jerarquías de niveles el análisis en CIs es un instrumento más eficaz que otros

<sup>32</sup> Entre los modificadores adjetivales del nombre, los complementos con preposición corresponden, en el sistema de Ringo, a las expresiones encabezadas por "function word". Entre los ejemplos que cita aparecen algunos con la preposición *de*. Entiende, sin embargo, que un grupo especial de modificadores conectados con *de* (*ese zángano de Casares; la pobrecita de mi hija; qué hermosura de mañana*) debe formar clase independiente. No son modificadores adjetivales ni nominales. El hecho de no asignar la estructura a ninguna clase funcional no parece preocupar al autor, que se limita a nombrarla por su tipo de conexión-modificador conectado por *de*- subrayando la peculiaridad de que el modificador precede siempre. Es decir que los núcleos de los ejemplos anteriores son, respectivamente, *Casares, hija, mañana*. Es evidente la inconsistencia de tal afirmación, que señala un núcleo semológico, sin especificar cómo se analiza la construcción total, a cuya estructura no se atiende con el mismo criterio con que se procedió en el resto de la descripción. Otros investigadores mencionan este tipo de construcción como curiosidad del sistema. (Cfr. KENISTON, op. cit. § 35.435 y 3.52; GILI GAYA, op. cit., § 161; O. DEUTSCHMANN, "Un aspect particulier des constructions nominales du type *ce fripon de valet* en spagnol, "Bibl, XV (1939); RAFAEL LAPESA, "Sobre las construcciones "el diablo del toro", "el bueno de Minaya", "¡ay de mí!", "pobre de Juan", "por malos de pecados", *Fil*, VIII [1962], 169-184).

<sup>33</sup>An Introduction to Descriptive Linguistics, New York, 1955, § 109.

procedimientos, como el de Zellig Harris<sup>34</sup>, que parte del morfema y asciende hasta la emisión total. Aunque Harris entiende que, excepción hecha de la dirección, su método es paralelo al análisis ordinario en CIs, nos lleva a la formación de emisiones por mera adición; describe el orden lineal, pero no la jerarquización de estructuras que éste implica, es decir, el orden de niveles sintácticos.

El análisis en CIs plantea la necesidad de organizar criterios rigurosos para sistematizar particiones que —como dice Bloomfield<sup>35</sup>— cualquier hablante nativo tendería espontáneamente a hacer. Precisamente hallar esos criterios es la dificultad que Harris señala para todo análisis que tome la emisión total como punto de partida. Dichos métodos han sido estudiados de modo coherente y sistemático por Rulon Wells<sup>36</sup>.

Wells asigna los morfemas y las secuencias de morfemas a clases determinadas por un *contexto*. Pertenecen a la misma clase los morfemas que pueden llenar el mismo *foco* o posición vacía: ( )x.

Su concepción fundamental es la de *expansión*, que no debe entenderse como la expansión endocéntrica de Bloomfield, sino como la sustitución de Harris<sup>37</sup>. B es expansión de un *modelo* A, si ocurren en el mismo contexto, son estructuralmente distintas y B contiene al menos el mismo número de morfemas de A. *Juan y Pedro* es expansión del modelo *ellos* porque ambos ocurren en ( ) *legaron*. Toda secuencia se analizará en constituyentes que sean, en lo posible, expansiones. Con esta exigencia Wells garantiza, desde luego, el rigor de las particiones iniciales. Se tendrán en cuenta los límites de las palabras y que cada palabra sea constituyente y/o constituido. Se trata por consiguiente de un análisis que respeta los límites entre morfología y sintaxis.

<sup>34</sup> "From morpheme to utterance", *Lan*, XXII (1946), 161-183.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, § 10.2.

<sup>36</sup> "Immediate Constituents", *Lan*, XXIII (1947), 81-117. Reprod. en MARTIN JOOS, ed., *Readings in Linguistics*, New York, 2nd. ed., 1958, pp. 186-207.

<sup>37</sup> "We take a form A in an environment C-D and then substitute another form B in the place of A. If, after such a substitution, we still have an expression which occurs, we say that A and B are members of the same substitution class, or that both A and B fill the position C-D, or the like". (Z. HARRIS, art. cit., § 3.0)

Un análisis no es bueno por sí mismo: si una secuencia puede ser analizada de dos o más modos diferentes se elegirá el análisis mejor: aquel que señala constituyentes de mayor independencia en su distribución y halla expansiones que se acerquen en lo posible a equivalentes absolutos<sup>38</sup>. Se usará un criterio de economía, eligiendo constituyentes que permitan describir más fácilmente la secuencia. Las secuencias de una misma clase se analizarán siempre del mismo modo; lo mismo ocurrirá con una secuencia que aparezca en diferentes contextos con el mismo significado. En el caso de que dos ocurrencias de una misma secuencia tengan significados incompatibles, pertenecen a distinta construcción y el análisis deberá dar cuenta de esa diferencia.

El análisis será fundamentalmente binario; solo admitiremos constituyentes múltiples en una secuencia continua si no se encuentra un análisis binario más justificado.

El problema de la binariedad del sintagma ha sido planteado por diversos lingüistas desde que Saussure postuló el término. En el mismo año en que Wells escribe su monografía, Francis Mikus<sup>39</sup> intenta demostrar que todo sintagma, sin excepción, es binario, invocando antecesores prestigiosos como Bally y su discípulo Karcevskij, y alegando —sin justificar su afirmación— que la división binaria progresiva del sintagma parece fundarse en la linealidad de la lengua, proclamada por Saussure como principio lingüístico fundamental<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Los equivalentes absolutos son secuencias de una misma clase que ocurren siempre en los mismos contextos, sin excepción. Pero lo más frecuente es que, dadas dos secuencias, haya contextos en que ocurren ambas, y otros en que ocurre una sola. En *tengo* ( ) ocurren por igual *miedo e hijos*. En *tengo dos* ( ) ocurre *hijos* pero no *miedo*. Estos contextos determinan diferentes clases focales: el primero, la clase de los nombres; el segundo, la de los nombres plurales. Los constituyentes de mayor independencia pertenecen a clases focales más variadas y ocurren en mayor número de contextos.

<sup>39</sup> "Le syntagme est-il binaire?", *Word*, III (1947), 32-38.

<sup>40</sup> El objetivo de Mikus es demostrar que la estructura aparentemente binaria del sintagma responde a una relación de tipo dialéctico, por lo cual su disposición es triangular: tesis ↔ antítesis, según la fórmula de Hegel. El



sintagma, constituido siempre por dos elementos, es, en su opinión, el tercer momento o síntesis de una tríada dialéctica.

A su vez Henry Frei<sup>41</sup> critica la posición de Mikus, quien, en su opinión, interpreta subjetivamente el texto saussureano e incluso al mismo Bally. Apoyándose en la clasificación de los sintagmas con que Trubetzkoy amplía las teorías de Karcevskij (sintagmas determinativos, predicativos y asociativos), Frei postula dos tipos generales de sintagmas: los de subordinación, que no pueden ser sino binarios, y los de coordinación, binarios o no binarios. Entiende que, aunque Saussure no planteó el problema expresamente, este criterio está implícito en el *Curso de Lingüística general*: todo lo que compone un estado de lengua se vincula con una teoría de los sintagmas y otra de las asociaciones. Excluir de la sintagmática la coordinación hubiera significado excluirla de la gramática misma. La posición de Frei, que atenúa la excesiva rigidez de Mikus, es afín a la de Wells. El único caso en que Wells no encuentra un análisis binario más justificado que la partición en constituyentes múltiples es precisamente el de las construcciones coordinativas.

Adoptaremos los principios de Wells para determinar cuál es el mejor análisis de una secuencia.

*La madre de Juan* es una secuencia que, incluida en estructura mayor, es constituyente, porque es expansión de *la madre* o de *ella*.

Posibles análisis:

- a) la | madre | de Juan |
- b) | la madre de | | Juan |
- c) | la madre | | de Juan |
- d) | la | | madre de Juan |

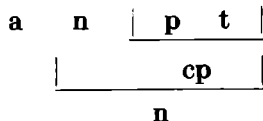
- a) Queda excluido porque admite constituyentes múltiples.
- b) Si bien *Juan* puede ser constituyente (es palabra, unidad mínima en el nivel sintáctico), *la madre de* no es constituyente, porque no es expansión de ningún modelo.
- c) El segundo constituyente no es palabra ni expansión, pero

<sup>41</sup> "Note sur l'analyse des syntagmes", *Word*, IV (1948), 65-70.

el primero sí: es expansión de *madre* o de *ella*. Este análisis es, en primera instancia, más aceptable que los dos anteriores. Sin embargo, estas expansiones no ocurren en una mayoría de contextos. *Madre* no es modelo de *la madre* en *la madre canta*; *ella* no es modelo en el ejemplo propuesto.

- d) *La* es palabra; *madre de Juan* es expansión de *madre*; siendo expansión endocéntrica es un equivalente casi absoluto. Luego, este es el mejor análisis.

la madre de Juan



En la siguiente sistematización los análisis propuestos han sido sometidos a ese tipo de confrontación<sup>42</sup>.

#### *Construcciones endocéntricas sustantivas del español*<sup>43</sup>

1 Construcciones endocéntricas sustantivas subordinativas con más de un modificador.

<sup>42</sup> No consideramos, en cambio, que sea aplicable al español en su nivel sintáctico la metodología que propone SEYMOUR CHATMAN en "Immediate Constituents and Expansion Analysis", *Word*, XI (1955), 377-385. El principio en que se sustenta es la posibilidad teórica de computar el grado de indeterminación de lo que puede seguir a un constituyente, en una cadena dada. Su aplicabilidad al análisis en CIs surge de que, en toda secuencia, en el punto en que es mayor la indeterminación se produce también el corte estructural mayor. En consecuencia, a mayor variedad de contextos siguientes (el mayor número de clases de sustitución) corresponde el primer corte estructural en CIs y así sucesivamente. Para ello es necesario partir del supuesto de que la emisión está completa y de que sus constituyentes últimos han sido identificados y asignados previamente a clases de morfemas. Realizados los cortes en constituyentes últimos, se hacen los inventarios de posibles contextos siguientes en términos de clases de sustitución. Luego se ordenan jerárquicamente los cortes según el número decreciente de posibles contextos que corresponde a cada uno. CHATMAN utiliza la división de clases relevantes de FRIES (*The Structure of English*, New York, 1951). Por supuesto, pueden emplearse otras descripciones basadas siempre en el principio de clases morfélicas. Los resultados diferirán en la medida en que difieran las descripciones que sustentan teóricamente los análisis, lo cual no invalida, según CHATMAN, las posibilidades del método. El orden mucho más libre del español no permite su eficaz aplicación.

<sup>43</sup>Omitimos en esta descripción los casos de aposición, limitándonos a los modificadores subordinados, porque entendemos que la categoría aposito debe someterse previamente a una revisión que fije sus exactos límites.

1.1 Sin juntura interna ni coordinantes.

1.11 Los modificadores son adjetivos.

1.111 Los adjetivos no están modificados.

1.1111 Construcciones con dos adjetivos calificativos (o calificativo y gentilicio).

El sustantivo forma unidad con el adjetivo pospuesto, o con el más cercano si ambos están pospuestos. La posición y el consiguiente análisis dependen del contraste—actual o implícito— con otras construcciones.

valientes soldados argentinos  
 mod | n mod |  
 n

máquina rotuladora automática  
 | n mod | mod  
 n

1.1112 Construcciones con adjetivos limitadores (indefinidos y numerales).

a) Un solo limitador.

El limitador es CI en la primera partición.

alguna república americana  
 | n mod |  
 mod n

dos reveladores acontecimientos  
 | mod n |  
 mod n

ciertas condiciones sociales vigentes  
 | n mod |  
 | n mod |  
 mod n

b) Dos limitadores.

El primer limitador es CI en la primera partición.

muchos otros problemas

mod	n
-----	---

mod n

varios buenos alumnos cualesquiera

mod	n
-----	---

n	mod
---	-----

mod n

1.1113 Construcciones con adjetivos determinantes (artículos, posesivos, demostrativos).

a) Un solo determinante.

El determinante es CI en la primera partición.

el plan general

n	mod
---	-----

mod n

buen vecino nuestro

mod	n
-----	---

n mod

esos dos desdichados individuos

mod	n
-----	---

mod	n
-----	---

mod n

b) Dos determinantes.

El primer determinante es CI de la construcción; el segundo es CI del constituyente en que se incluye.

la absurda situación aquella

mod	n
-----	---

n	mod
---	-----

mod n

1.1114 Construcciones con adjetivos exclamativos.

El exclamativo es CI en la primera partición.

¡Cuántos gratos recuerdos!

	mod	n	
mod			n

¿Cuál hermano tuyo?

	n	mod	
mod			n

### 1.1115 Construcciones con el adjetivo *todo*.

*Todo* es CI en la primera partición.

todos esos estériles esfuerzos

	mod	n	
	mod n		-
mod			n

### 1.112 Los adjetivos están modificados.

Cada adjetivo forma unidad con su(s) modificador(es).

lesión cardíaca muy grave

n	mod	mod	n
n		mod	

una mano extraordinariamente pálida (A. Bioy Casares)

		mod	n	
	n	mod		
mod			n	

las garzas morosas como copos flotantes (J. E. Rodó)

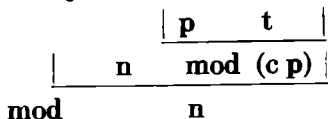
		n	mod	
		sub	t	
	n	mod (cc)		
	n	mod		
mod			n	



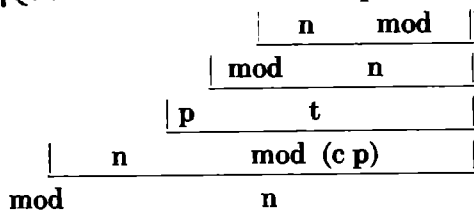
1.12 Los modificadores son adjetivo(s) y complemento<sup>44</sup>.

1.121 El adjetivo es limitador, determinante, exclamativo o *todo*. Rigen las reglas anteriores.

tres jóvenes en smoking (H. Quiroga)



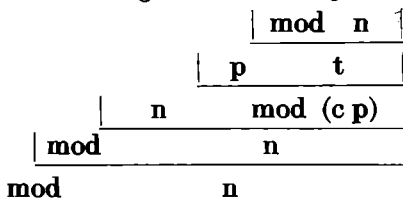
¡Qué tristeza de las norias paradas! (F. García Lorca)



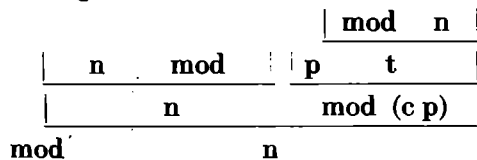
1.122 El adjetivo es calificativo.

El sustantivo forma unidad con el modificador inmediatamente pospuesto.

el leve rasguño de unas garras (V. García Calderón)



las algas temblorosas de los álamos (F. García Lorca)

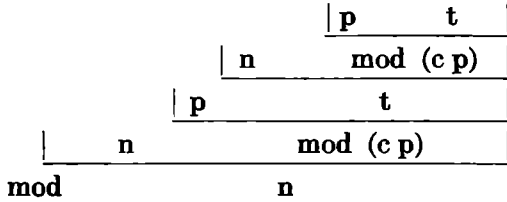


<sup>44</sup> Las construcciones exocéntricas (S-P, subordinante -término y paralela) no son expansiones. Según GLEASON (op. cit., 10.15) son una clase de construcciones: no pueden asignarse a ningún constituyente individual.

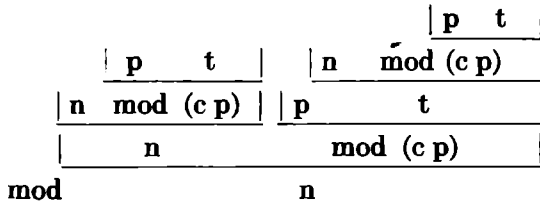
## 1.13 Los modificadores son complementos.

Como establece Wells, secuencias de la misma clase pueden pertenecer a diferentes construcciones y el análisis debe reflejarlo.

el horizonte de techos de automóviles (J. Cortázar)

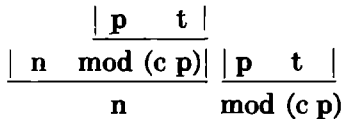


una caja de zapatos con manchas de grasa (M. Delibes)

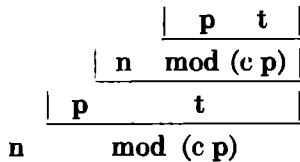


En secuencias de significado ambiguo pueden realizarse análisis diferentes que reflejen cada significado. Se trata de las que Wells llama "secuencias parcialmente homónimas": sus ocurrencias tienen los mismos morfemas, pertenecen a la misma clase secuencial, pero no a la misma construcción. A diferente construcción corresponde diferente significado.

a) caldo de carne sin grasa



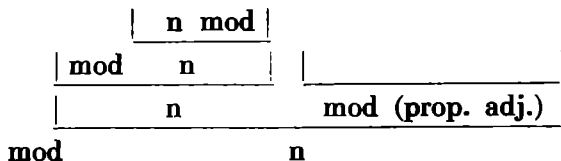
b) caldo de carne sin grasa



1.14 Los modificadores son adjetivos (o complemento) y proposición adjetiva.

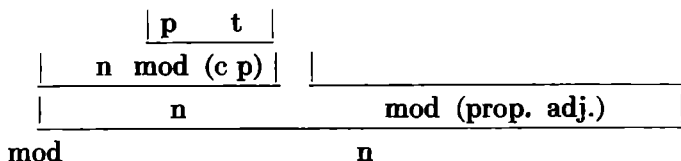
La proposición se pospone y modifica a la unidad núcleo + adjetivo (complemento).

el único mirar dulce que viene desde lo alto (M. Fernández)



los vidrios de colores que revelan al niño los primores...

(J. L. Borges)



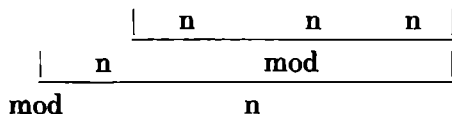
1.2 Con juntura interna o con coordinante.

1.21 Todos los modificadores están pospuestos al núcleo.

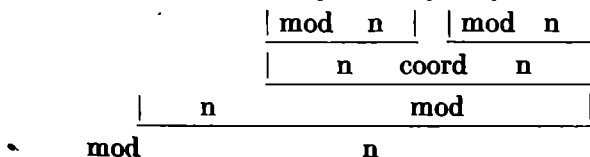
1.211 Ningún modificador forma unidad con el núcleo.

Se trata de un solo modificador coordinativo (constituyentes múltiples). En él se verifica la posibilidad de: a) conmutar el orden de los CIs; b) catalizar coordinante donde hay junturas internas.

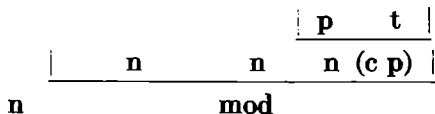
los trigos maduros, amarillos, secos (B. Fernández Moreno)



una muchacha muy buena y muy bonita (G. A. Bécquer)



farol polvoriento, sucio, sin cristal (Azorín)

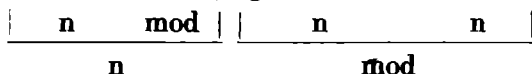


1.212 Un modificador forma unidad con el núcleo.

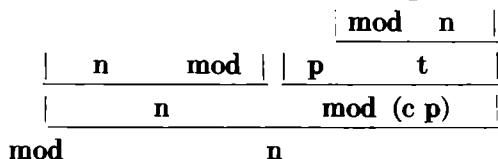
1.2121 El modificador que forma unidad con el núcleo es un adjetivo, inmediatamente pospuesto a él.

Las posibilidades a) y b) solo se verifican para los otros modificadores.

castillos feudales, legendarios, romancescos (B. del Castillo)



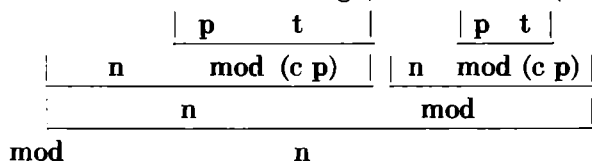
un moro berberisco, con su capucha (R. Darío)



1.2122 El modificador que forma unidad con el núcleo es un complemento.

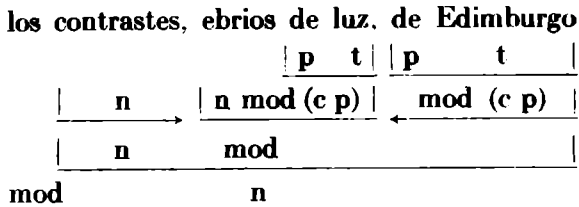
No es posible catalizar coordinante. Si se permuta el orden se obtiene un constituyente discontinuo<sup>46</sup>.

los contrastes de Edimburgo, ebrios de luz (Angel de Estrada)



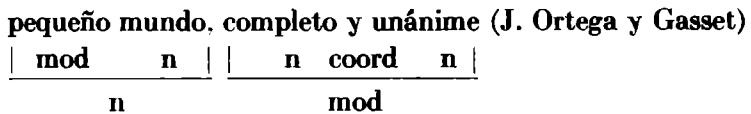
<sup>46</sup> Para Wells una secuencia discontinua solo es constituyente si en algún contexto la correspondiente secuencia continua ocurre como constituyente en una construcción semánticamente armónica con aquellas en que ocurre la secuencia discontinua. "Semánticamente armónica" no se define; solo se ilustra con ejemplos.

Permutando el orden:



1.22 Un adjetivo está antepuesto al núcleo y los demás modificadores, pospuestos.

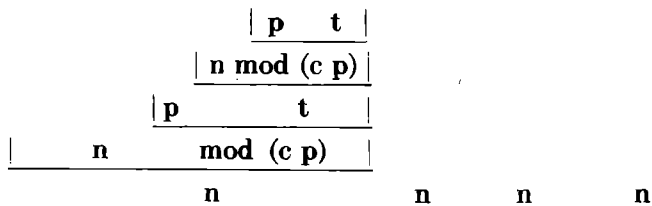
El primero forma unidad con el núcleo; los demás siguen las reglas anteriores.



## 2 Construcciones endocéntricas coordinativas.

2.1. Cada núcleo tiene sus modificadores.

... arrecifes a flor de agua, barras, bahías, ensenadas,



estrechos pasadizos, gargantas, canales circunvolantes



(R. Pérez de Ayala)

2.2 Hay modificadores comunes a más de un núcleo.

La construcción es subordinativa en el primer nivel del análisis; el núcleo es coordinativo.

sus gemelos, prismáticos y catalejos (R. Pérez de Ayala)

n	n	coord	n
mod	n		

la humildad y miseria del troglodita (J. L. Borges)

			mod	n
n	coord	n	p	t
n			mod (c p)	
mod	n			

La adopción de un análisis siempre binario, salvo en las construcciones coordinativas, impone el replanteo de la nomenclatura. Dado que, en los modificadores de más de un núcleo, estos pueden tener diferente articulación (ver 1.211, tercer ejemplo), el primer nivel del análisis solo señalará la categoría modificador; la articulación se indicará en el nivel de los núcleos.

### Conclusión

El análisis en CIs permite deslindar cinco clases de adjetivos —calificativos, limitadores, determinantes, exclamativos y *todo*—<sup>46</sup> que se definen, con criterio distribucional, por su colocación relativa y respecto del sustantivo núcleo.

Para el establecimiento de subclases se superponen problemas que obligan a considerar no solo el comportamiento de cada subclase en bloque, sino, para algunas de ellas, el de cada uno de sus miembros por separado, tal como se observa en el siguiente cuadro:

<sup>46</sup> Excluimos los adjetivos relativos, antepuestos siempre al sustantivo y con limitaciones en sus posibilidades de concurrencia con otras clases, porque su condición de relacionantes —palabras de doble función simultánea en el texto— los caracteriza formalmente frente a todos los demás adjetivos que, como tales, son palabras de una sola función en el texto (Cfr. A. M. BARRENECHEA, "Las clases de palabras en español, como clases funcionales", *RPh*, XVII 1963, 301-309).

## COMPORTAMIENTO DE LAS CLASES Y SUBCLASES DE ADJETIVOS

I. Anteposición-posposición respecto del núcleo			
	Anteposición obligatoria	Posposición obligatoria	Anteposición ~ posposición
			<i>Todo</i>
	Exclamativos		
Determinantes	Artículo		Posesivos (con cambio formal) Demostrativos
Limitadores	Numerales cardinales Los indefinidos <i>cada, cierto, uno, otro, ninguno, ambos, sendos, varios, tanto, poco, demasiado, demás</i>		Numerales ordinales Los indefinidos <i>más, menos; alguno, cualquiera</i> (con cambio formal); <i>mismo</i> (con cambio semántico); <i>bastante</i> .
Calificativos		gentilicios	calificativos propiamente dichos

II. La posposición determina (—→) (o está determinada por (←—)) la concurrencia de otra clase (o subclase) y/o la función de la construcción.		
<i>Todo</i>	Posposición de <i>todo</i> —→	Concurrencia de determinante antepuesto
Posesivos	Posposición del posesivo en construcción sustantiva singular, en función de sujeto. —→	Concurrencia de <i>todo</i> , exclamativo, determinante de otra subclase o limitador, antepuesto.
	Posposición del posesivo ←—	a) Función de vocativo de la construcción sustantiva. b) Concurrencia con: 1) exclamativo. 2) determinante de otra subclase. 3) los indefinidos <i>cada, cierto, uno, ninguno, alguno, cualquiera, ambos, sendos, varios, tal, tanto, menos, más, bastante, demasiado</i> .
Demonstrativos	Posposición de demostrativo —→	Concurrencia de artículo
Numerales	Posposición de ordinal —→	Concurrencia de determinante o limitador antepuesto
Indefinidos	Posposición de <i>más, menos</i> ←—	Concurrencia con: 1) Numeral cardinal. 2) Los indefinidos <i>cada, uno, otro, poco, mucho, tanto, ninguno, alguno, varios, bastante</i> .
	Posposición de <i>cualquiera</i> ←—	Concurrencia con: 1) numeral cardinal. 2) los indefinidos <i>uno, varios</i> .
	Posposición de <i>alguno</i> ←—	Concurrencia de negación previa



Los adjetivos calificativos propiamente dichos son los únicos en que la alternancia anteposición-posposición no responde a este tipo de condicionamientos.<sup>47</sup>

### III. Incompatibilidad (/) de clases

*Todo* / exclamativos

### IV. Incompatibilidad de clases con subclases.

*Todo* / numerales cardinales.

*Todo* / indefinidos (salvo *otro*, *demás*, *mismo*).

Exclamativos / artículos, demostrativos, indefinidos (salvo *otro*).

### V. Incompatibilidad de subclases.

Artículos / indefinidos (salvo *otro*, *demás*, *mismo*)

Demostrativos / indefinidos (salvo *otro*, *mismo*, *poco*, *mucho*, en construcciones sin artículo).

Cardinales / exclamativo *cuánto*.

Cardinales / indefinidos (salvo *cada*, *uno*, *otro*, *mismo*, *más*, *menos*, *cualquiera*).

### VI. Limitaciones en la concurrencia.

En construcciones sin juntura interna ni coordinante, solo pueden acumularse dos adjetivos de la misma clase, a saber:

Dos calificativos.

Dos determinantes (necesariamente de distinta subclase).

Dos limitadores (numeral e indefinido, o dos indefinidos, de acuerdo con determinados esquemas distribucionales).

### VII. Adjetivos cuya ocurrencia determina la de otro(s).

Numerales ordinales ———> determinante o limitador.

Indefinidos: *mismo* ———> determinante o indefinido *uno*.

*demás* ———> artículo o posesivo (pero estos pueden omitirse después de coordinante en la coordinación múltiple).

<sup>47</sup> Un caso particular es el del adjetivo *así*. Se trata de un pronombre demostrativo de modo. En función de adjetivo puede coordinarse con una calificativo (*¿Es así o mejor?*) lo que permitiría considerarlo un procalificativo. Su condición de pronombre determina su comportamiento diferente del de los adjetivos calificativos propiamente dichos: solo se pospone al sustantivo y no es compatible con todos los determinantes. Obsérvese que tampoco cumple todas las funciones de los calificativos: nunca es término de complemento.

Las tablas precedentes evidencian que no todas las subclases pueden caracterizarse distribucionalmente con igual rigor. Las tres subclases de determinantes, por su condición de paradigmas cerrados y de pocos miembros, se diferencian claramente.<sup>48</sup>

No sucede lo mismo con los limitadores. En primer lugar, no hay pautas para diferenciar numerales e indefinidos, hecho explicable, ya que ciertos indefinidos son cuantitativos. Por otra parte, frente a cada uno de los problemas enumerados, la subclase de los indefinidos no tiene un comportamiento uniforme: debe estudiarse individualmente la distribución de cada miembro. Las causas de tales diferencias de comportamiento solo pueden plantearse con criterio semológico. Dado el número relativamente reducido de limitadores su distribución se establece fácilmente. Un inventario de la numerosísima clase de los adjetivos calificativos y de su distribución mostraría que las diferencias están vinculadas con los paradigmas semológicos en que ellos entran: adjetivos que no pueden anteponerse; adjetivos que se anteponen solo con determinados sustantivos; adjetivos no acumulables por pertenecer a un mismo paradigma.

MARÍA ESTHER LLAURÓ DE COMETTA

Instituto de Filología

<sup>48</sup> HELES CONTRERAS, ("The structure of the determiner in Spanish", *Linguistics*, 44 [1968], 22-28), examina la clase de los determinantes dentro del marco de la gramática transformacional. Dicha clase comprende definidores, limitadores y cuantitativos. Excluye a los posesivos, fundándose en que se introducen en el componente básico como cadena consistente en la preposición *de* y el pronombre apropiado. Es decir que la única diferencia entre *suyo* y *de Juan* consiste en la selección de una proforma o de un nombre actual. Sin embargo, en la estructura superficial de las cadenas, los posesivos se comportan de la misma manera que los otros determinantes. Por otra parte, Contreras solo considera limitadores los adjetivos *mismo*, *otro* y *único*. No explica la causa de la supresión de los otros indefinidos. Al trabajar con esos únicos miembros de clase, no los diferencia de los que hemos considerado determinantes.

## VALORES GRAMATICALES DE LA JUNTURA EN ESPAÑOL

En este trabajo explicamos el funcionamiento de un elemento suprasegmental<sup>1</sup> del plano fonológico o de la expresión —la juntura<sup>2</sup>— que es relevante en el plano del contenido, específicamente en los estratos lexémico y semémico.

Para nuestra descripción adoptaremos la teoría estratificacional de Sydney M. Lamb<sup>3</sup>. Y a través de la funcionalidad de

<sup>1</sup> Para la noción de 'suprasegmental' cfr. H. A. GLEASON, *An introduction to descriptive linguistics*, N. Y., Holt, Rinehart & Winston, revised ed., 1961, p. 371.

<sup>2</sup> El término 'juntura', discutido por Whorf y Hall entre otros, fue empleado por Trager con relación al inglés alrededor de 1939, para referirse específicamente a hechos que ocurren en el punto de unión de morfemas o palabras o sonidos. Cfr. BLOCH-TRAGER, *Outline of linguistic analysis*. Special publications of the Linguistic Society of America, 1942, p. 35; G. L. TRAGER, "Some thoughts on «juncture»", *SIL*, XVI, n.º 1 (1962), 11-22. Con relación al español usaremos el término 'juntura' para referirnos a un fenómeno descriptible en el estrato fonético, que ocurre como rasgo contrastivo —presencia/ausencia— en el estrato fonémico y proyecta su relevancia a los estratos lexémico y semémico. En el estrato fonético definimos a la juntura como un fenómeno complejo que combina el retardamiento articulatorio con una variación de altura. (Cfr. NAVARRO T. TOMÁS, *Manual de entonación española*, N. Y., 1948, 2ª ed., p. 41. Fonémicamente distinguimos dos clases de juntura: interna y terminal. Cfr. O. KOVACCI, "La oración en español y la definición de sujeto y predicado", *Fil*, IX (1963), 103-117.

<sup>3</sup> El sistema propuesto por Lamb con el nombre de *Gramática estratificacional* tiene como principal característica el enfoque de la estructura lingüística como un todo integrado por varios estratos o sistemas estratales. La palabra 'estrato' no equivale en él a 'nivel de análisis', sino a una clase especial de nivel: nivel representativo de estructura lingüística. Su enfoque parte del concepto de que el lenguaje no debe interpretarse en términos de niveles combinatorios —fonémico, morfémico, sintáctico— como relación lineal progresiva, sino como representación de una totalidad estructurada en estratos interrelacionados, cada uno organizado como un

la juntura analizaremos las relaciones que pueden reconocerse entre estratos lingüísticos.

### 1. Juntura como fenómeno fonémico

A partir del trabajo de Trager-Bloch aparecido en 1941<sup>4</sup> se han seguido distintos criterios para nombrar y explicar el fenómeno juntura<sup>5</sup>. Sin entrar en consideraciones de orden técnico, que escapan al alcance de esta nota, nos limitaremos a señalar coincidencias de enfoque que, en nuestra opinión, aclaran el hecho que nos ocupa.

Tanto Stockwell y sus colaboradores, como Pike, Lehiste, que coincide con él, y Quilis, admiten que en una lengua dada, sea la que fuere, se reconocen niveles de análisis estrechamente relacionados, que manifiestan un ordenamiento de jerarquías. En este sentido, la juntura ocurre en español como concreta modificación fonético-acústica que se proyecta con valor contrastivo en el estrato fonémico. En aquél la definimos como combinación de dos fenómenos (cfr. n. 2), y la incluimos, en el estrato lexémico, entre las marcas de articulación que llamamos *nexos*<sup>6</sup>.

conjunto de sistemas. Cfr. SYDNEY M. LAMB, "The sememic approach to structural semantics", *AdL*, 66, n° 3 (II), (1964), 57-77.

<sup>4</sup> G. L. TRAGER & B. BLOCH, "The syllabic phonemes of English", *Lan*, 17, n° 3 (1941), 223-246.

<sup>5</sup> Entre los principales trabajos, confrontar: R. STOCKWELL, D. J. BOWEN e I. SILVA-FUENZALIDA, "Spanish juncture and intonation", *Lan*, 32, n° 4 (1941), 641-665; B. BLOCH y G. L. TRAGER, *Outline of linguistic analysis*. Special publication of the Linguistic Society of America, 1942, pp. 35, 36, 47; K. L. PIKE, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, I-II, Glendale, California, 1954-55; ILSE LEHISTE, *An acoustic phonetic study of internal open juncture*, supplement ad vol. V. de *Phonetica*, 1960; O. KOVACCI, "La oración en español y la definición de sujeto y predicado", *Fil*, IX (1963), 103-117; ANTONIO QUILIS, "La juntura en español: un problema de fonología", *Presente y futuro de la lengua española*, vol. II, OFINES, 1964, pp. 163-171; J. MATLUCK, "Entonación hispánica", *AdL*, V (1965), 5-32; A. QUILIS y J. FERNÁNDEZ, *Curso de fonética y fonología española*, Madrid, CSIC, 1968.

<sup>6</sup> Llamamos *nexo* a cualquier elemento lingüístico que sirve para unir a otros dos, del mismo o de distinto nivel lexotáctico. Desde el punto de vista formal distinguimos dos clases de nexos:

### 1.1. *Juntura y construcción*

La relación entre los constituyentes de cualquier construcción puede analizarse como:

- a) relación simple entre constituyentes
- b) relación referida a la naturaleza de la construcción resultante
- c) tipo de relación.

En el primer caso la relación puede indicar:

- 1) constituyentes concatenados (coordinación)
- 2) presuposición de uno de los constituyentes (subordinación)
- 3) presuposición mutua
- 4) simple compatibilidad.

En el segundo caso la relación puede indicar:

- 1) construcción de la misma naturaleza que la función de uno (o más) de los constituyentes (endocéntrica)
- 2) construcción de distinta naturaleza que la función de los constituyentes (exocéntrica y adjuntiva).

En el tercer caso la relación puede indicar:

- 1) constituyentes sucesivos que se incluyen en una unidad (parataxis sucesiva)

- |                     |   |   |
|---------------------|---|---|
| a) sintácticos      | } | conectores de coordinación<br>incluyentes<br>relacionantes<br>preposiciones y<br>nexos comparativos |
| b) suprasintácticos | } | juntura   |

Para la juntura distinguimos, desde el punto de vista funcional, dos posibilidades:

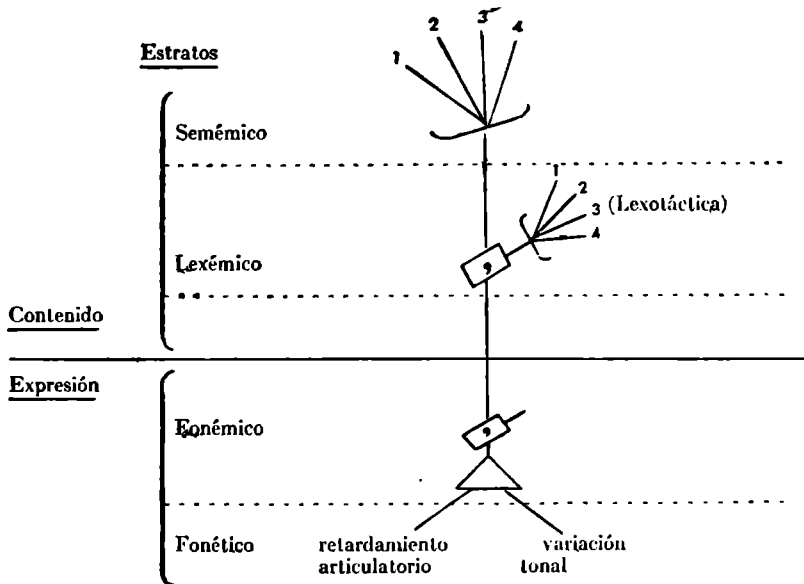
- a) funcionalidad contrastiva (juntura terminal);
- b) funcionalidad no contrastiva o múltiple (juntura interna).

Por 'juntura interna' entendemos sólo la que contrasta con juntura terminal por los mismos rasgos fonémicos; no tenemos en cuenta la llamada 'juntura interna abierta' (/+/) que en español es morfofonémica.

- 2) un constituyente duplica al otro (parataxis apositiva)
- 3) los constituyentes forman una unidad no paratáctica <sup>7</sup>.

En los siguientes párrafos estudiaremos la juntura interna en su funcionalidad múltiple como marca de construcción adjuntiva y como marca de subclases de construcción endocéntrica (coordinación, aposición) y exocéntrica (sujeto-predicado nominal). Dicha funcionalidad será analizada como relación simple, como relación referida a la naturaleza de la construcción o como tipo de relación en una concepción estratal del lenguaje.

Podemos representar la funcionalidad de la juntura interna (,) en el siguiente esquema:



<sup>7</sup> El término parataxis se usa aquí con un criterio semejante al que aplica E. NIDA en "The analysis of grammatical constituents", *Lan*, 24, nº 2 (1948), 168-177, y no como sinónimo de coordinación. Para el propósito de esta nota reducimos la "relación extraposicional" de Nida a la relación que la juntura interna marca entre núcleo y apósito (paratáctica apositiva) y entre oración primaria y adjunto (paratáctica sucesiva).

En el plano de la expresión dos rasgos del estrato fonético forman una unidad en el estrato inmediato superior<sup>8</sup>, de donde pasan al plano del contenido<sup>9</sup> para funcionar como: 1) marca de construcción exocéntrica sujeto-predicado nominal; 2) adjunción; 3) construcción endocéntrica coordinativa; o 4) aposición, en el estrato lexémico, funciones tácticas a las que corresponden 4 interpretaciones semémicas.

### 1.1.1. *Juntura y construcción exocéntrica*

En oraciones como:

La tarde, calurosa.

El problema, difícil.—

si tomamos a la juntura como punto de referencia y llamamos A al constituyente que la precede y B al que la sigue, podemos reconocer tres posiciones y establecer contrastes a distinto nivel:

*posición 1:* A , B

*posición 2:* A B

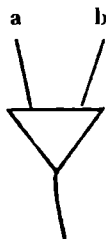
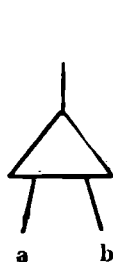
*posición 3:* B A

En el estrato fonémico, la presencia/ausencia de juntura, contrasta posición 1 con posición 2, marcando distinta función lexémica y semológica.

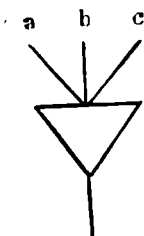
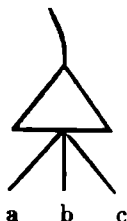
<sup>8</sup> Cada estrato tiene sus propias exigencias tácticas o combinatorias. La complejidad de una estructura lingüística total deriva del hecho de que los estratos, a pesar de organizar su propia red de relaciones, son interdependientes. Cfr. S. M. LAMB, "Linguistics structure and the production and decoding of discourse" en *Brain function*, vol. III, Speech, language and communication, Edward C. Carterette, ed., University of California Press, 1966.

<sup>9</sup> Señalamos la equivalencia entre estratos y expresión y contenido, porque el concepto de estratificación, como señaló el mismo Lamb, no es originariamente suyo, así como tampoco lo son algunos otros rasgos del sistema que desarrolla. Los orígenes de la teoría de Lamb —que se caracteriza porque reconoce más estratos que los dos reconocidos en principio por otros lingüistas— hay que buscarlos en la glosemática de Hjelmslev. Cfr. S. M. LAMB, *Outline of stratificational grammar*, Washington D. C., 1966.

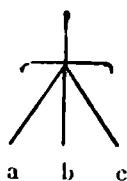
Para facilitar la interpretación de los diagramas incluidos en esta nota, resumimos la explicación de los *nudos* que representan relaciones:



representa la *relación y*: cadenas de elementos que ocurren ordenados linealmente.



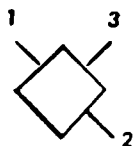
representa la *relación y*: como conjunto de elementos simultáneos.



representa la *relación o*: opción libre paradigmática, en que para cada cadena o conjunto simultáneo se selecciona un solo elemento (o *a*, o *b*, o *c*).



representa una *opción paradigmática no libre*: se selecciona *a* o *b*, según el contexto.



representa las relaciones de los elementos en un estrato; 1) con los del estrato superior; 2) con los del estrato inferior; 3) combinación con otros elementos del mismo estrato.

Las dos posiciones en cada nudo —en los 4 primeros casos— indican la proveniencia estratal de los elementos: estrato inferior o estrato superior.



En posición 1 la presencia de juntura entre ambos constituyentes señala una clase especial de construcción léxica: un enunciado del tipo sujeto-predicado nominal, en que la función predicado —realizada por un elemento de naturaleza no verbal— no implica los señalamientos categoriales propios del verbo tales como persona, número, tiempo, etc., ni lleva implícita relación temporal alguna con respecto al hablante<sup>10</sup>.

En posición 2, la ausencia de juntura convierte a la construcción en endocéntrica. En contraste con esta transformación tiene dos consecuencias inmediatas:

a) una subclase (S-PN) se transforma en otra subclase (construcción endocéntrica sustantiva subordinativa):

La tarde, calurosa. => La tarde calurosa.

b) una (relación de) interdependencia (S-PN) se transforma en (relación de) determinación<sup>11</sup>:

$S \leftrightarrow P \Rightarrow$  núcleo  $\leftarrow$  modificador

En el estrato léxico, el contraste de posición 2 y posición 3 muestra que el cambio de posición tiene asimismo carácter distintivo.

En posición 2, A B forman una construcción endocéntrica sustantiva subordinativa, mientras que en posición 3, los mismos constituyentes forman construcción exocéntrica PN-S. En este

<sup>10</sup> Cfr. E. BENVENISTE, "La phrase nominale", *BSL*, 46 (1950), fasc. 132, 19-36. Con respecto a la función predicado realizada por un elemento no verbal, recordamos que, en contraposición a Benveniste, Hjelmslev sostiene que la llamada "frase nominal pura" contiene elementos que deberían reconocerse gramaticalmente como elementos verbales. Cfr. L. HJELMSLEV, "Le verbe et la phrase nominale", *TCLC*, XII, 1959, 165-191.

<sup>11</sup> Cfr. L. HJELMSLEV, *Prolegomena to a theory of language*. Translated by F. J. Whitfield, The University of Wisconsin Press, 1963, p. 132, definición número 15.

último caso, la anteposición del adjetivo da a este el valor de PN<sup>12</sup>.

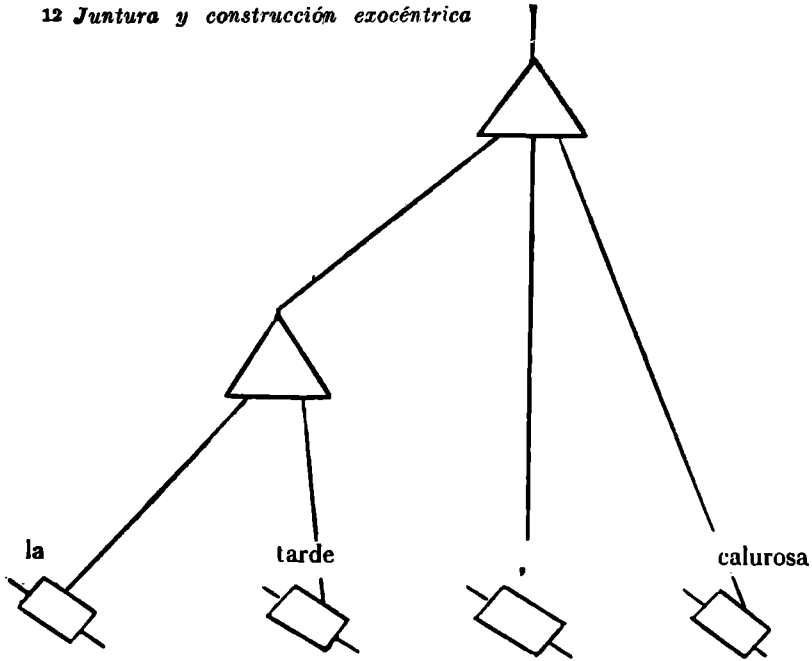
En el estrato fonémico el comportamiento tonal de las unidades melódicas<sup>13</sup> nos permite oponer posición 1/3 a posición 2. En posición 1/3 hay dos unidades melódicas de las cuales la primera termina en el alófono de anticadencia de la juntura interna y la segunda en la juntura terminal de cadencia.

posición 1      A      ,      B

posición 3      B              A



<sup>12</sup> *Juntura y construcción exocéntrica*



*esquema lexotático de las posiciones 1-2*

<sup>13</sup> Cfr. T. NAVARRO TOMÁS, op. cit.; A. QUILIS, *Curso*, p. 155.

<sup>14</sup> TB significa 'tono básico'.

En posición 2 hay una sola unidad melódica, que termina en cadencia.

AB



### 1.12. Juntura y adjunción

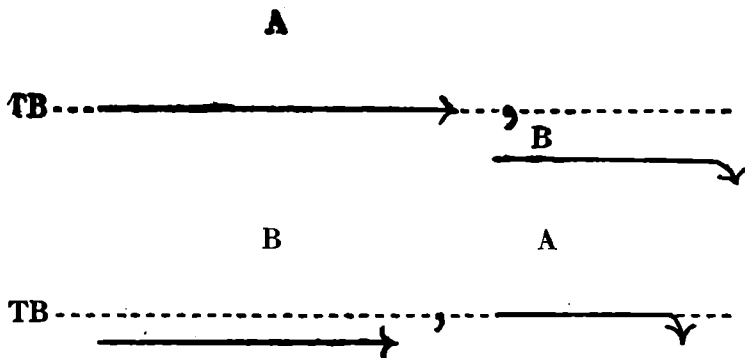
El adjunto forma una unidad melódica de altura inferior a la del constituyente primario. La posición de ambos constituyentes no es fija, pudiendo el adjunto estar incluido dentro del segundo constituyente <sup>15</sup>:

- posición 1: La vida es así, Juan.      A , B  
 posición 2: Juan, la vida es así.      B , A  
 posición 3: La vida, Juan, es así.    A... , B , ...A

En el caso del adjunto, la presencia de juntura —que ocurre siempre— tiene dos consecuencias:

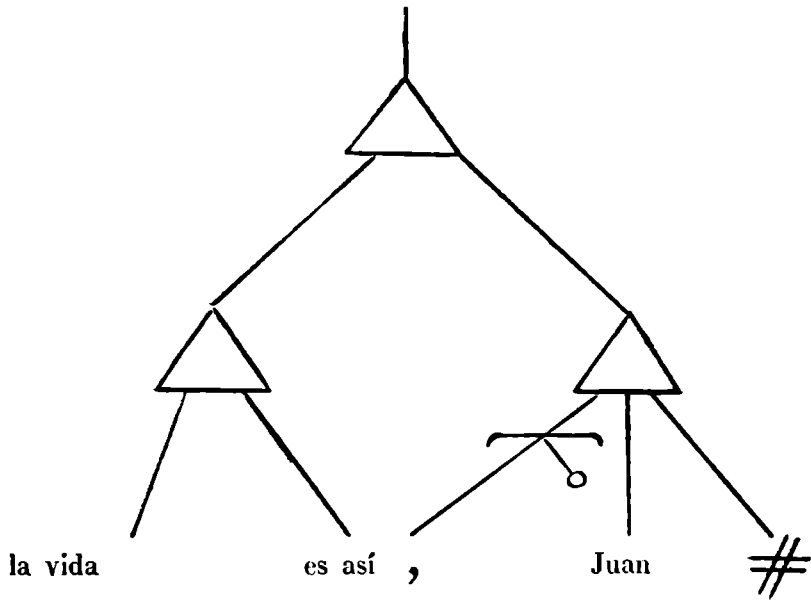
- en el estrato fonémico marca el límite de unidad melódica más grave con respecto a la del segundo constituyente.
- en el estrato lexémico marca una relación paratáctica sucesiva <sup>16</sup>.

El comportamiento tonal de las unidades melódicas es:

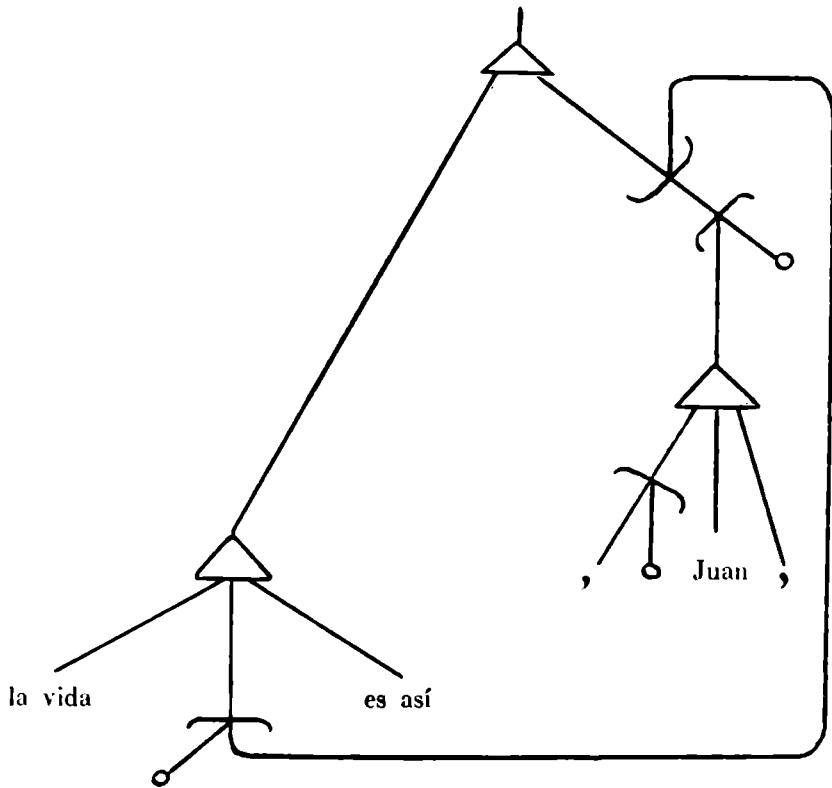


<sup>15</sup> Cfr. O. KOVACCI, op. cit.

<sup>16</sup> Ya que el adjunto sólo es tal en función de la oración primaria, a la que se agrega, la relación que marca es paratáctica sucesiva, sin que ninguno de los constituyentes sea núcleo, con lo que se diferencia de la coordinación. *Juntura y adjunción*:

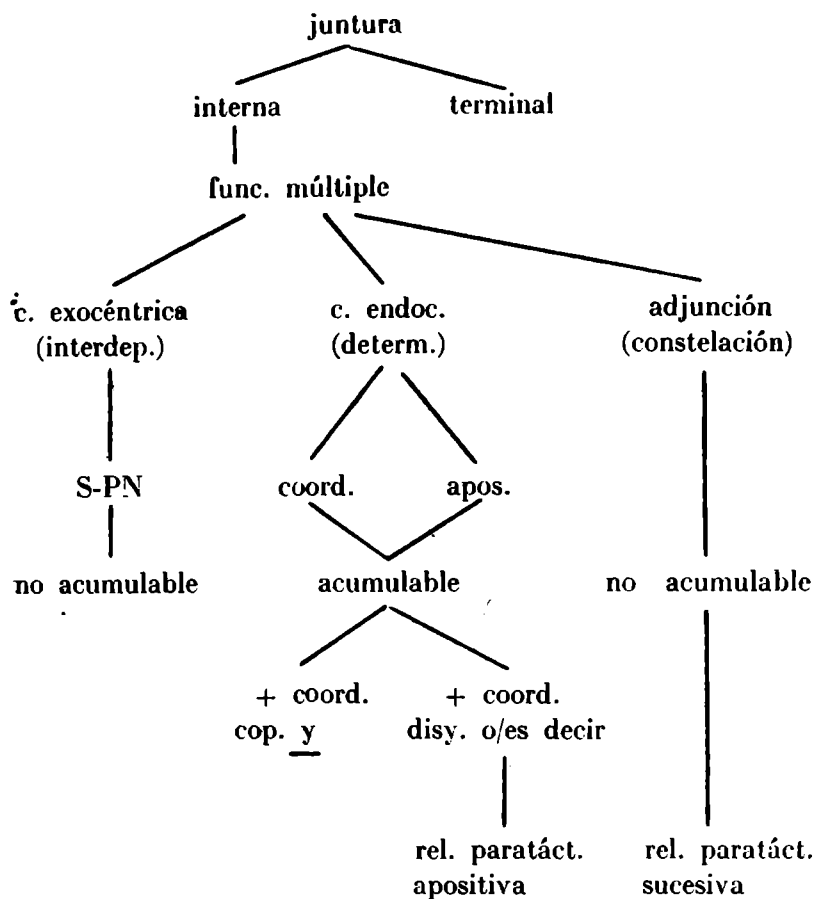


*esquema lexotáctico de la posición 1*



*posición 3*

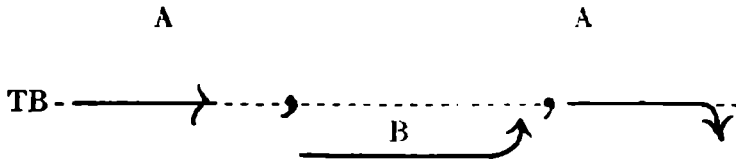
En el caso de que el adjunto ocupe posición final, la *juntura interna*, aquí representada por (,) se transforma en *juntura terminal*.



La primera unidad termina en el alófono de suspensión de *juntura interna* y la segunda en *juntura terminal* de cadencia.

En posición 3 se distinguen tres unidades melódicas, de las cuales la primera termina con el alófono de suspensión de *juntura interna*, la segunda en el alófono de anticadencia y la tercera en *juntura terminal* de cadencia <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. T. NAVARRO TOMÁS, *Manual de entonación*, p. 43: "...la división de unidades de un texto dado resulta de la estructura semántica y fonológica del texto mismo o depende en cada caso de las variables cir-



### 1.13. *Juntura y construcción endocéntrica*

En la construcción endocéntrica la juntura tiene dos posibilidades de funcionamiento semolexémico:

- a) marca de coordinación
- b) marca de relación paratáctica apositiva.

#### 1.131. *Juntura y construcción endocéntrica coordinativa*

Como marca de coordinación la juntura indica relación sucesiva de elementos sintácticamente equivalentes e independientes entre sí. En cualquier caso los constituyentes no tienen posición fija. El comportamiento melódico de los mismos depende de que ocurran dos, tres o más. Por ejemplo, en:

Lunes, miércoles.

Hay anticadencia y cadencia; pero en:

Lunes, miércoles, viernes.

hay semicadencia, anticadencia y cadencia.

La juntura como marca de coordinación admite la acumulación con un conector léxico:

Juan /→/ y Pedro.

#### 1.132. *Juntura y aposición*

Si examinamos comparativamente el comportamiento de la juntura en ejemplos como:

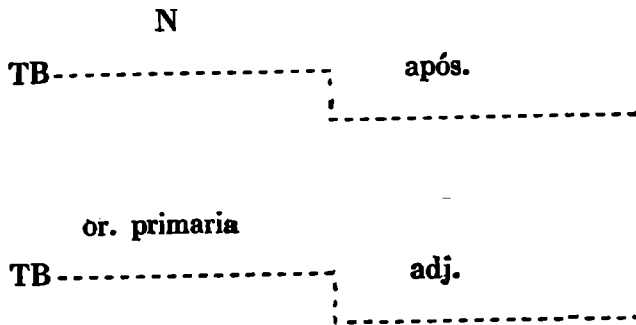
Don Gauna, el único tripulante, necesitaba ayuda.

y La vida es así, Juan.

cunstancias que pueden concurrir en su realización acústica!'' En este caso particular resulta de la estructura fonológica.

vemos que, como marca de aposición y marca de adjunción, ofrece cierto paralelismo. Este paralelismo consiste en dos semejanzas que se dan en el estrato fonémico y lexémico respectivamente.

En el estrato fonémico la juntura marca —tanto en la aposición como en la adjunción— relación entre dos constituyentes (núcleo y apósito; oración primaria y adjunto) al limitar la distinta altura de las líneas de entonación de cada constituyente:



Es el comportamiento de las unidades melódicas y no el orden de constituyentes —no fijo<sup>18</sup>— lo que nos lleva a considerar núcleo al constituyente solidario con la primera unidad melódica y apósito al solidario con la segunda.

En el estrato lexémico la juntura marca, tanto en aposición como en adjunción, relación de parataxis<sup>19</sup>. La proyección de esta relación al estrato semántico diferencia el comportamiento de la juntura en ambos casos. En el estrato semántico, núcleo y apósito convergen en una misma unidad.

En la aposición, el apósito —que coincide semánticamente con el núcleo— se subordina al núcleo, no para modificarlo, sino para reiterarlo. En la adjunción, el adjunto, que no coincide semánticamente con la oración primaria, se agrega a ella sin modificarla ni reiterarla. Por otra parte, y siempre en el estrato le-

<sup>18</sup> Cuando decimos 'orden no fijo' hacemos valer la coincidencia de ambos constituyentes en una unidad semántica, pero no su relación funcional, puesto que sintácticamente el núcleo es el elemento constante de la construcción y el apósito su subordinado (variable).

<sup>19</sup> Cfr. E. NIDA, op. cit., n. 7.

xémico, como marca de aposición, la juntura admite acumulación con el lexema disyuntivo:

Don Gauna, el único tripulante, necesitaba ayuda.

Don Gauna, (o/es decir) el único tripulante, necesitaba ayuda.

pero como marca de adjunción no admite acumulación:

La vida es así, Juan.

## 2. *Atributo determinativo y atributo explicativo*

En todos los casos estudiados la presencia de juntura es relevante en los estratos lexémico y semémico.

Es ilustrativo de la relevancia semémica, aunque no lexémica, el contraste, en la construcción endocéntrica, entre la subordinación llamada determinativa y la explicativa:

Las señoras, que deseaban descansar, se retiraron. (explicativa)

Las señoras que desean descansar se retiraron. (determinativa)

(Ejs. de Bello.)

En el estrato lexémico la proposición adjetiva funciona en ambos casos como atributo del núcleo del sujeto. Pero la presencia o la ausencia de junturas que limiten melódicamente la proposición, produce un contraste semémico. Lo mismo en casos similares:

Las señoras, cansadas, se retiraron.

Las señoras cansadas se retiraron.

## 3. *Relación entre estratos*

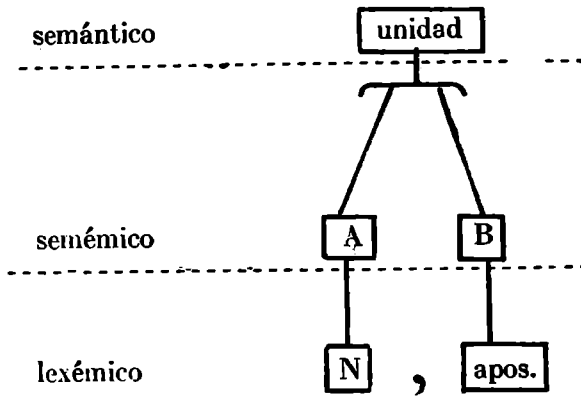
En la concepción estratal del lenguaje, los estratos, que comprenden estructuras relacionadas entre sí, son interdependientes. Esta interdependencia se manifiesta en relaciones verticales que enlazan un estrato con el siguiente y en variaciones o discrepancias que muestran que en determinado punto de la estructura



lingüística pueden ocurrir dos unidades, distintas en el estrato en que se encuentran, pero que constituyen una sola unidad en otro estrato.

### 3.1. *Juntura y diversificación*

La funcionalidad de la juntura ilustra, en el caso de la aposición una *diversificación*<sup>20</sup>: en el estrato semántico ocurre una unidad que se realiza como dos —o más— elementos en los estratos semémico y lexémico:



### 3.2. *Juntura y representación simple*

En el caso de la adjunción ocurre una *representación simple*<sup>21</sup>: una unidad del estrato semémico —oración primaria o adjunto— corresponde a una unidad en el estrato inmediato inferior.

Como marca de adjunción y/o aposición la juntura indica semejanzas horizontales en el estrato lexémico pero diferencias verticales del estrato semántico al lexémico. Las semejanzas dependen de la posición táctica de los constituyentes; las diferencias dependen de la naturaleza de los mismos.

<sup>20</sup> S. M. LAMB, "Linguistic structure...".

<sup>21</sup> Id.

*Conclusiones*

1. La juntura, como nexo de articulación, es definible en el plano de la expresión, proyectándose con carácter relevante en el plano del contenido.

2. La juntura interna tiene funcionalidad múltiple.

3. En relación con construcciones, puede ser marca de:

- |   |   |                   |
|---|---|-------------------|
| a) construcción exocéntrica S-PN          | } | no acumulable con |
| b) adjunción                              |   | otros nexos       |
| c) construcción endocéntrica coordinativa | } | acumulable con    |
| d) aposición                              |   | otros nexos       |

4. En una concepción estratal de la lengua, la funcionalidad múltiple de la juntura interna marca semejanzas de función intraestratal, que dependen de la posición táctica de los constituyentes; y diferencias verticales interestratales, que dependen de la naturaleza de los mismos.

EUSEBIA HERMINIA MARTÍN

Consejo de Investigaciones Científicas  
y Técnicas. Instituto de Filología

## ALGUNAS VERSIONES DEL TEMA BÍBLICO DE SUSANA EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

De *Santa Susana. Comedia famosa* de Luis Vélez de Guevara existe en la Biblioteca Nacional de Madrid un ejemplar de una edición suelta, impresa sin fecha y sin lugar de publicación. Spencer-Schevill al referirse a ella habían señalado como posible fuente la obra de Guillén de Castro *Las maravillas de Babilonia*. Y añadían: "If Velez did imitate Castro, his *Santa Susana* is probably posterior to 1625, the date of the first known performance of Castro's *Las maravillas de Babilonia*, unless our author knew of Castro's play before that date"<sup>1</sup>. ¿Cuál es la base de esta suposición? La coincidencia de dos nombres en ambos autores: "From this play Vélez may have borrowed the names of Joachim and Achab by which Castro designates the two judges"<sup>2</sup>. Efectivamente, en Vélez de Guevara uno de los jueces que acosan a Susana se llama Acab, y Joaquín es el nombre del esposo de la joven, como ocurre también en *Las maravillas de Babilonia*.

Sin embargo, este último dato no parece tan significativo como suponen Spencer-Schevill para establecer una relación entre ambas comedias, puesto que *Joaquín* proviene de la Vulgata,

<sup>1</sup> FORREST EUGENE SPENCER and RUDOLPH SCHEVILL, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, California, University of California Press, 1937, p. 113. Nuestras citas de la comedia se hacen por una fotocopia de la edición suelta, s. l, s. a, obtenida de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para *Las maravillas de Babilonia* hemos manejado la edición de *Obras* de don Guillén de Castro y Bellvis, Madrid, Real Academia Española, 1925, vol. 3, pp. 393-425. En todas las obras estudiadas, excepto en la de Sánchez de Badajoz, la numeración de los versos es nuestra.

<sup>2</sup> Id.

capítulo 13 del libro de Daniel, donde se desarrolla la historia de Susana y los Viejos, que interesó particularmente a los dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII<sup>3</sup>. Se dice allí: "Et erat vir habitans in Babylone, et nomen eius Ioakim; et accepit uxorem nomine Susannam, filiam Helciae"<sup>4</sup>.

Guillén de Castro utilizó el mismo nombre para uno de los Viejos como resorte de la acción dramática y logró así desarrollar una serie de escenas cómicas basadas en la confusión que sufren la protagonista y el propio juez, quien cree haber sido aceptado como esposo, cuando en realidad Susana se refiere a su futuro marido, llamado también Joaquín.

Este juego escénico es posible porque en la *Vulgata* nada se dice del nombre de los jueces, a quienes se menciona simplemente como "due senes iudices... de quibus locutus est Dominus: Quia egressa est iniquitas de Babylone"<sup>5</sup>. Por ello, el hecho de que el otro juez se llame Acab en ambas comedias, parece más relevante para conectarlas, a menos que podamos demostrar que tampoco es original de estos autores sino que, o proviene de una tradición pre-existente en torno al tema, o de determinado dramaturgo anterior.

Creemos posible descartar la primera hipótesis por dos motivos: en primer lugar, los comentaristas bíblicos siempre se refieren a los Viejos o los jueces en forma genérica<sup>6</sup>; en segundo

<sup>3</sup> En la *Vulgata*, que fue durante siglos fuente casi exclusiva del conocimiento de las Sagradas Escrituras, y cuya autenticidad fue declarada por el Concilio de Trento, se señala al finalizar el cap. 12 que la "Historia Susannae" constituye parte del Apéndice: "Hucusque Danielem in hebraeo volumine legimus. Quae sequuntur usque ad finem libri, de Theodotionis editione translate sunt". En efecto, el cap. 13 es uno de los fragmentos deuterocanónicos, conservado solo en griego, cuya autenticidad es rechazada por judíos y protestantes, que admiten sin discusión la canonicidad de las partes hebrea y aramea.

<sup>4</sup> Dan. 13, 1.

<sup>5</sup> Dan. 13, 5.

<sup>6</sup> Cfr. DAVID GONZALO MAESO, *Manual de historia de la literatura hebrea*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 217-224; *Enciclopedia Cattolica*, Firenze, Sansoni, 1953, vol. XI, s. v. Susanna; H. HAAG, A. VAN DER BORN y S. DE AUJEJO, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1966, s.v. Susana; F. VICOURoux, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, 1922, 2ª parte, vol. 5, s.v. Susanne.

lugar, si los nombres se hubieran incorporado tempranamente a la historia, habrían sido recogidos regularmente por las obras inspiradas en el tema. Observamos, en cambio, que en la *Farsa de Santa Susaña* de Diego Sánchez de Badajoz, obra de concepción aún bastante primitiva, escrita probablemente en el primer cuarto del siglo XVI, los personajes son el Viejo I y el Viejo II <sup>7</sup>. En la *Tragedia de Santa Susana* de Bartolomé Cairasco de Figueroa (autor canario cuya producción dramática puede situarse entre 1558-97), Calasires y Filemón —nombres que responden evidentemente a una corriente renacentista, visible también en otros aspectos de la obra— son los que asedian a la joven <sup>8</sup>. Y otro detalle esclarecedor, aun cuando la obra no corresponda al género teatral, es que en *Pastores de Belén* de Lope de Vega, publicada en 1612, al contarse la historia de Susana tampoco se especifica cómo se llaman los inicuos personajes, mientras que sí se menciona a Joaquín y a Elcías, padre de la joven, según la *Vulgata* <sup>9</sup>.

Por todo ello, parece aceptable creer que no existió tradición de nombres en torno al tema, por lo que resulta mucho más significativo señalar que en la *Comedia de Sancta Susaña* de Alonso de Pedraza publicada en 1551, los jueces son Achian (similar al Acab de Vélez y Guillén de Castro) y Sedechías (como en Vélez de Guevara, pero no en Guillén de Castro) <sup>10</sup>.

Ello nos lleva a pensar que puede existir una conexión entre Pedraza y Vélez, o directamente o bien a través de otra versión del tema desconocida para nosotros, y que —por consiguiente— hay que invertir los términos de la relación Vélez de Guevara-

<sup>7</sup> DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Farsa de Santa Susaña en Recopilación en metro*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1968. Publicación de Seminario bajo la dirección de FRIDA WEBER DE KURLAT, pp. 423-442.

<sup>8</sup> BARTOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA, *Tragedia de Santa Susana para el día de Corpus*, en *Obras Inéditas. I. Teatro*, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, Goya, 1957, pp. 219-265 (ed. de ALEJANDRO CIORANESCU).

<sup>9</sup> LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Pastores de Belén*, en *Obras escogidas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1953, libro I, pp. 1217-1220.

<sup>10</sup> JUAN RODRIGO ALONSO DE PEDRAZA, *Comedia de Sancta Susaña*, en *Augs, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1962. Colección "Joyas Bibliográficas", pp. 177-192.

Guillén de Castro, y suponer que fue la obra de Vélez la que inspiró *Las maravillas de Babilonia* del poeta valenciano.

Veamos qué resulta del examen de las comedias de Pedraza y de Vélez, sin perder lógicamente de vista la versión de la Biblia y las otras obras sobre el tema.

La primera de ellas es de estructura sencilla. Consta de un solo acto de 927 vs., de los cuales los 64 primeros corresponden al introito, 855 al núcleo y 8 a la conclusión (en la que el autor, por medio del Pastor, suplica le perdonen sus errores). Tal estructura supera, pese a su forma esquemática, el primitivismo de la farsa de Diego Sánchez de Badajoz, al dar el poeta mayor desarrollo a la acción principal, prescindiendo de elementos característicos del teatro anterior, ya que en la farsa del extremeño Diego Sánchez se distinguen tres partes bien definidas: I) Monólogo del Pastor (vs. 1-128); II) Diálogo del Pastor y el Hortelano (vs. 129-472); III) Núcleo (vs. 473-784). La obra se cierra con un villancico y copla (vs. 785-794)<sup>11</sup>. Como puede observarse, de los 794 versos de la obra, solo corresponden al núcleo 312 vs., o sea que este es menos extenso que el monólogo y el diálogo que le preceden. Además, el Hortelano y el Pastor no se retiran del escenario, sino que se sitúan a un costado y comentan lo que allí acaece, lo que no ocurre en Pedraza. También es necesario señalar que en este último, el propósito moralizador de la obra se desprende de la acción misma. No hay una actitud didáctica, visible en la farsa extremeña, en la que el Hortelano asume el papel de predicador y expone los peligros de la ociosidad y la maledicencia. En cambio, en Pedraza, la moraleja es conclusión natural de los hechos expuestos.

Aun cuando falte alusión al Sacramento, parece lícito suponer que la obra de Pedraza surgió como representación teatral destinada a la fiesta de Corpus, por las palabras del Pastor *que hace la entrada*, quien expresa su desconocimiento del motivo de la fiesta y del "huerte regozijo" que muestra la población,

<sup>11</sup> Cfr. *infra*.

y por las palabras del título en la versión impresa de 1558: "hecha en loor de Dios Nuestro Señor"<sup>12</sup>.

Este hecho es significativo. También la *Farsa de Santa Susana* de Diego Sánchez de Badajoz fue escrita para ser representada el día de Corpus Christi, fecha a la que alude en deformados latines el Pastor en el introito:

Mi fe a quanto Dios nos dixo,  
no curar de descotillo,  
creello a macha martillo  
y en ello tener muy fixo;  
con la fe yo nunca rixo,  
Dios diz: "Este es corpos meo",  
hago cuenta que lo veo,  
no euro ser más prolixo. (vs. 105-112)

Esta referencia al sacramento de la Eucaristía es, por otra parte, la única que se halla en la obra, salvo la indicación del carácter festivo del día en los versos con los que el Pastor inicia su monólogo<sup>13</sup>:

¡Dios, que me hallo contento  
con día tan festejado! (vs. 1-2)

<sup>12</sup> Este monólogo del Pastor tiene todas las características del introito naharresco, aunque no se lo denomine así sino *entrada*: exclamación, sorpresa por la fiesta y desconocimiento del motivo de esta, pedido de silencio, juramentos, utilización del sayagués y sus palabras típicas: *chapado*, *quillotrado*, *gasajado*, *soncas*; aspiración de la *h* proveniente de *f*: *huerte*; *her* por *hacer*, y las conversiones *pl* > *pr* y *bl* > *br*: *prazer*, *sopricos*, *po-brado*. Termina la "entrada" exponiendo el tema de la obra, y luego el Pastor se retira y no interviene en la representación, pero reaparece al final para solicitar la benevolencia del público. (Cfr. JOSEPH A. MEREDITH, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1928. Publications of the Series in Romanic Language and Literature, N° 16).

<sup>13</sup> Destaquemos además que la obra se desarrolló en un carro, según lo manifiesta la acotación escénica que precede al introito: "a de yr la carreta hecha vn vergel..." (p. 423). WARDROPPER señala que sería esta "una de las primeras ocasiones en que se usó de un esenario ambulante para una pieza del Corpus en castellano" (*Introducción al teatro religioso del siglo de oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 62-63). Cfr. además WILLIAM H. SHOEMAKER, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, 1957, y N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval*

Lo mismo ocurre en la obra de Cairasco de Figueroa, en cuyo título se declara expresamente esa circunstancia: *Tragedia de Santa Susana, para el día de Corpus*<sup>14</sup>. Es decir, las tres producciones teatrales del siglo XVI fueron elaboradas o adaptadas para la festividad de Corpus, aunque ninguna de ellas honre a la Eucaristía en su texto. Es evidente, pues, que uno de los temas bíblicos elegidos por los autores para esas representaciones que Wardropper llama "seudomisterios" fue el de Susana y los Viejos<sup>15</sup>.

La utilización de este episodio bíblico en la exaltación del Corpus desaparece en Vélez y en Guillén de Castro, quienes se sirven de él como un tema más, adaptable a la comedia del siglo de oro. Por ello también las tramas se han complicado, de acuerdo con el gusto estético del barroco, por la multiplicidad de la acción, con subintrigas que permiten no sólo extender el desarrollo del relato a los tres actos característicos de la comedia española, sino también dar mayor vivacidad y dinamismo a la obra.

En la comedia de Vélez, el núcleo en sí comienza a perfilarse en la escena ii del acto I, en casa de Eleías, en la que se amplifica la referencia bíblica de que los viejos fueron elegidos

*Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967, pp. 87-88.

Es interesante señalar que en otras obras de la *Recopilación* se manifiesta ya en la indicación escénica que las precede la intención del autor. Así, en la *Farsa del matrimonio* se dice: "...es para representar en bodas" (p. 329); en la *Farsa de Moysén* y en la *Farsa del molinero*, "...habla del Santísimo Sacramento del Corpus Christi" (pp. 413 y 403). Entre las farsas en las que el pastor expresa su admiración por el espectáculo que se ofrece en tal día, la más interesante es quizá la *Farsa del Santísimo Sacramento*, por la descripción de los elementos que se aunaban en la celebración de la fecha: "llas danças, bayles y sones, / llas músicas muy perhetas, / llas cortinas, llas carretas, / llas vanderas, pauellones, / llas carátulas, visiones, / llos juegos y personajes, / llos momos y los visajes, / llos respingos a montones" (p. 356).

<sup>14</sup> La obra de Cairasco de Figueroa supone por su estructura un avance decidido sobre las anteriores y revela un marcado influjo renacentista. Como consideramos que esta *Tragedia* corresponde a un desarrollo distinto con respecto al teatro peninsular, no nos referiremos a su estructura. Para el análisis de esta obra, véase nuestro artículo "*Santa Susana en el teatro de Cairasco de Figueroa*", en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid, Ínsula, 1971, pp. 77-90.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 157.



jueces *in illo anno*, mezclado esto con el elemento novelesco de la solicitud de la mano de Susana por Joaquín. Luego se retoma el tema de la intriga principal al finalizar el acto, en la escena de las bodas, cuando los viejos expresan por separado la emoción profunda que el conocimiento de la joven les ha causado:

Acab. Amor ; qué es esto ? ¿ En la fría  
sangre de mi pecho enciendes  
el tuyo, que de mi día  
a tan poca luz pretendes  
ver con tan loca porfía ?  
; Ay, Susana, loco estoy  
de mirar tus ojos bellos !

Sed. ¿ Dónde sin camino vas ?  
Susana, de tus cabellos  
cuelga el alma que te doy. ---  
¿ Qué es esto, Amor, que has traçado  
en aqueste puerto elado  
de mi vejez torpe y ciego,  
y passándole tu fuego,  
dexa su yelo abrasado ? (vs. 932-942, a. I)

En el acto II la acción principal continúa en la escena central (vs. 149-672) en la que se presenta el asedio a la joven, la repulsa de esta y la calumnia de los viejos. El acto III (mucho más breve que los anteriores) se inicia con el juicio a Susana y su condena (vs. 1-184), tema que continúa a partir del v. 245 con la confirmación de la sentencia por Nabucodonosor (vs. 245-290), la intervención de Daniel y el castigo de los jueces (vs. 291-622).

A este núcleo se agrega una intriga secundaria, relativamente independiente de la acción principal, que no desarrolla un solo episodio armónicamente hilvanado sino una serie de hechos en los que se entrecruzan elementos novelescos y bíblicos. En el acto I se presenta la decisión de Nabucodonosor de contraer matrimonio con Sofonisba, reina de las Amazonas (vs. 1-218). El enlace con la acción principal se efectúa en este acto a través de la conversación de Nabucodonosor con Elcías, quien solicita que los judíos puedan ser juzgados por los jueces elegidos por ellos, a la que aquel accede, con la condición de refrendar él las sen-

tencias. Luego le pide su hija Susana como concubina, y al negarse Elcías, le da coces, hasta que la oportuna intervención de Daniel lo salva (vs. 591-806).

En el acto II presenciamos las bodas de Nabucodonosor y Sofonisba y el relato de una expedición contra el mitológico pueblo de los arimasnos. Luego Nabucodonosor queda dormido y sueña con una estatua tal como aparece en el relato bíblico<sup>16</sup>. También aquí la efectiva actuación de Daniel resuelve el enigma que no pueden interpretar los magos, por lo que el rey, sorprendido por el poder del joven, decide declararlo gobernador, como ocurre luego efectivamente en la obra (hecho bíblico)<sup>17</sup>. En los versos finales del acto comienza a presentarse un nuevo elemento tomado asimismo del texto sagrado, que es la decisión del monarca de erigir una estatua suya que todos deben adorar (vs. 673-809)<sup>18</sup>.

En el acto III se continúa este subtema con el relato de la negativa de tres jóvenes judíos (Sidrac, Misac y Abdénago) de reverenciar la imagen, por lo que el rey decide echarlos a las llamas (vs. 185-244), episodio que queda trunco, sin solución. En este acto, el engarce del tema secundario con la trama principal se realiza por medio de la figura de Nabucodonosor, al confirmar esta la sentencia que ha caído sobre Susana y al ser testigo luego de la intervención de Daniel, a quien designa, ahora efectivamente, gobernador del reino.

La estructura de la comedia sería, pues, la siguiente, y en ella puede verse la alternancia de la intriga principal y la secundaria:

- Acto I. vs. 1-218: Palacio de Nabucodonosor. Propuesta de casamiento de Sofonisba y aceptación del rey.  
 219-591: Casa de Elcías. Este aprueba la elección de Acab y Sedechías como jueces. Joaquín obtiene la mano de Susana.  
 592-806: Palacio de Nabucodonosor. Elcías comu-

<sup>16</sup> Dan. 2.

<sup>17</sup> Dan. 2, 48.

<sup>18</sup> Dan. 3.

nica al rey la decisión de los judíos y luego se niega a entregar a Susana como concubina, por lo que es golpeado por el rey. Intervención de Daniel que lo libera.

807-953: Casa de Elcías. Casamiento de Joaquín y Susana.

Acto II. vs. 1-148: Palacio de Nabucodonosor. Casamiento del rey con Sofonisba. Sueño de la estatua.

149-672: Jardín de la casa de Joaquín. Episodio de los Viejos y Susana. Acusación de adulterio. Desesperación de Elcías y Joaquín.

673-809: Palacio real. Daniel interpreta el sueño de la estatua. Sofonisba incita al rey a hacerse adorar.

Acto III. vs. 1-184: Jardín de la casa de Joaquín. Juicio y condena de Susana.

185-244: Palacio de Nabucodonosor. El rey se hace adorar como dios, y al saber que tres jóvenes judíos se niegan a reverenciarlo, los condena al horno.

245-290: Palacio real. Nabucodonosor confirma la sentencia contra Susana, a pedido de Acab y Sedechías.

291-622: Plaza frente al palacio. En el lugar elegido para el ajusticiamiento se desarrolla la intervención de Daniel, ante el propio Nabucodonosor.

Como puede verse, parecería que la verdadera intención del autor, más que desarrollar la historia de Susana, ha sido la de destacar la figura de Daniel y sus dotes excepcionales, ya que en cada uno de los actos resalta una acción suya: en el acto I, al defender a Elcías, se manifiesta el poder de su sola presencia, capaz de hacer temblar al rey y desear su amistad; en el acto II, su condición de intérprete divino al declarar el significado del sueño del monarca, y en el acto III, su sabiduría al lograr la salvación de la inocente Susana.

Este tipo de organización de los materiales dramáticos se acentúa en la comedia de Guillén, en la que siendo aún el núcleo la historia de Susana se le han añadido un episodio novelesco —motivador del deseo de venganza en uno de los jueces— y otros bíblicos relacionados con el profeta Daniel. Como consecuencia de ello, la intriga principal aparece más desdibujada y

por lo tanto menos desarrollada, hecho que se destaca desde el título en el que no se menciona a Susana, sino los hechos maravillosos que ocurren en Babilonia, por obra de la intervención de Daniel. En Guillén se suceden así los siguientes subtemas:

- Acto I: Sueño de Nabucodonosor y declaración del significado por Daniel (vs. 1-367). Daniel y el dragón, sublevación de los babilonios y apresamiento del profeta judío, quien será echado al lago de los leones (vs. 851-1063).
- Acto II: Nabucodonosor castiga a los sediciosos y decide erigirse una estatua para hacerse adorar. Entretanto, Daniel en el foso de los leones, comparte con estos la comida que le trae el profeta Abacuc, quien desde Palestina es conducido allí por un Ángel (vs. 1-304). Relato de Susana a Daniel de la decisión de Nabucodonosor de arrojar al horno ardiente a los tres mancebos judíos, Sidrac, Misac y Abdénago, que se negaron a adorarlo como un dios. Daniel decide romper con el rey (vs. 333-499).
- Acto III: Nuevo sueño de Nabucodonosor (el árbol), descifrado por Daniel: el rey se transformará en bestia (vs. 1-193). El monarca se convierte efectivamente en animal; recobra su forma humana gracias a Daniel, y por ello deja en libertad a los judíos (vs. 477-675).

Hay, pues, muchos elementos bíblicos, todos del libro de Daniel pero no todos pertenecientes al reinado de Nabucodonosor, ya que la decisión final de liberar a los judíos pertenece a Ciro, durante cuyo reinado se desarrollan el episodio del dragón, el del foso de los leones y la intervención de Abacuc<sup>19</sup>, o sea que el autor ha mezclado libremente diversos episodios atribuyéndoselos todos al rey de Babilonia, Nabucodonosor<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Dan. 14, 22-41.

<sup>20</sup> El libro de Daniel ofrece muchas dificultades con respecto a las referencias históricas y la cronología, en especial en lo que atañe a los reyes persas, ya que es la única fuente relativa a la época del cautiverio judío. (Cfr. D. G. MAESO, op. cit., p. 218). Según Flavio Josefo, el rey Nabucodonosor (604-562) que colmó de honores a Daniel, cuando este en el año segundo de su reinado interpretó el sueño de la estatua, gobernó 43 años. A su muerte, le sucedió su hijo Abilamarodac, quien reinó 18 años; en los 40 años siguientes ocupó el trono su hijo Niglisar y después de él

Como ya dijimos, hay además una trama novelesca en el acto I, en el que se presenta a Joaquín, uno de los jueces, utilizando como tercera a una gitana, Finea, para requerir de amor a Susana, en el mismo momento en que esta espera el aviso de su enamorado Joaquín del instante en que celebrarán sus bodas. De ahí que regocijada acepte señalar esa misma noche como fecha de la ceremonia, en la que se aclarará el equívoco, quedando el viejo Joaquín despechado y deseando vengarse, y Acab —el otro juez también enamorado de la joven— más satisfecho de tal situación (vs. 368-850).

En el acto II, ya siguiendo con el relato bíblico, se produce el asedio a Susana y la acusación (vs. 500-691). En el acto III, la intervención oportuna de Daniel, que actúa convencido de la inocencia de la joven, no por revelación divina sino por su conocimiento de ella. Como puede verse, se da tanta importancia a lo novelesco como a lo bíblico en la historia de Susana, ya que lo primero abarca 486 versos, y lo segundo 192 versos del a. II y 282 del a. III: 474 versos en total sobre los 2429 de la comedia. La estructura total, pues, es la siguiente:

Acto I. Palacio de Nabucodonosor: sueño del monarca y revelación de Daniel (vs. 1-365). Joaquín (el viejo) pide a Finea que interceda por su amor ante Susana (vs. 368-471).

Casa de Susana: escena amorosa entre Joaquín (luego Marido y Susana; el joven se retira para fijar con su padre la fecha de las bodas (vs. 472-559). Equívoco de Susana y Finea, que prosigue hasta el momento mismo de la ceremonia (vs. 560-850).

Palacio real: Daniel vence al dragón y soldados indignados lo aprehenden, pese a la oposición del monarca (vs. 851-1063).

Laborsordac que solo lo tuvo 9 meses. Pasó luego a Baltasar a quien le hicieron la guerra Ciro, rey de los persas y Darío, rey de los medos. Este último, hijo de Astiages, ocupó el trono y se apoderó de Daniel, a quien llevó consigo a su palacio de Media. De todos estos reyes, la historia de Daniel solo menciona a Nabucodonosor, Baltasar, Darío y Ciro. Cfr. FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Acervo cultural, 1961, vol. II, libro X, cap. XI, p. 209.

- Acto II. Palacio real: Acab y Joaquín adoran la estatua (vs. 1-117).  
 Monte en Palestina: un Ángel ordena a Abacuc llevarle comida a Daniel, que está en el foso de los leones, y por ello lo traslada a Babilonia (vs. 118-185).  
 Foso de los leones: Daniel y Abacuc. El rey contempla desde lo alto el prodigio de hallarse Daniel vivo. Se abren las puertas para el Profeta (vs. 186-304).  
 Jardín de Joaquín: episodio de Susana y los Viejos (vs. 305-691).
- Acto III. Palacio real: discusión de Nabucodonosor y Daniel. Nuevo sueño del rey e interpretación del profeta (vs. 1-194). Acab trae la sentencia de Susana, que el rey confirma (vs. 195-204).  
 Lugar en el que se va a ejecutar la condena: intervención de Daniel (vs. 285-476).  
 Palacio real: Nabucodonosor se transforma en bestia. Daniel lo salva al interceder ante Dios; los judíos recobran su libertad (vs. 477-675).

Así, pues, las comedias del s. XVII han añadido al tema central una serie de subtemas ya sea novelescos, para motivar la reacción de los jueces, ya sea bíblicos, engarzados todos por el personaje de Daniel, para complicar de esta manera la trama con acciones yuxtapuestas y despertar mayor interés en el público.

También las dos obras sitúan la acción en un lugar y una época determinada. Esta es la finalidad de la escena i (vs. 1-128) de la comedia de Vélez en la que Nabucodonosor y Sofonisba aluden en su diálogo a la victoria del rey en Palestina y a la situación del pueblo judío, cautivo ahora en Babilonia. Inmediatamente se presenta Eleías, quien, en nombre de los sojuzgados, entrega una simbólica ofrenda de cadenas como presente de bodas a los reyes. De esta manera se introduce el padre de Susana, quien aún no ha aparecido en escena. Lo mismo ocurre en la obra de Guillén, que comienza con el sueño présago de Nabucodonosor.

Es interesante destacar esta coincidencia entre Guillén y Vélez, ya que en el Antiguo Testamento, si bien se sitúa el episodio en Babilonia, no se afirma que acaeciera durante el gobierno de

este monarca, hecho que sí es deducible al relacionar el v. 45 del cap. 13, en el que se alude a la poca edad de Daniel "suscitavit Dominus spiritum sanctum pueri iunioris, cuius nomen Daniel", con el cap. 1 en el que se presenta al profeta como uno de los cuatro jóvenes de estirpe real, de buena presencia, educación y talento, elegidos entre los cautivos llevados por Nabucodonosor para servir en el palacio y ser instruidos en la lengua de los caldeos<sup>21</sup>. Es decir, en Guillén de Castro y en Vélez de Guevara hay un conocimiento de estos hechos y una preocupación por fijar cronológicamente la acción, rasgo que distingue estas obras de las del siglo anterior, en las que, posiblemente debido al primitivismo característico de ese teatro, falta fijación temporal y espacial<sup>22</sup>.

Ello ocurre en Pedraza y también en Sánchez de Badajoz, autor este último que se limita a dramatizar el requerimiento amoroso de los Viejos a Susana, la negativa de ésta, la acusación, condena y finalmente la posterior liberación por Daniel, todo desarrollado con notable rapidez, tal que, como consecuencia, acciones y caracteres apenas aparecen esbozados. Hay una total despreocupación por la ambientación del relato el que, a no ser por la aparición del profeta Daniel, podría acaecer en cualquier época o lugar. Más aún, como sucede en las frasas prelopecas, el Pastor y el Hortelano, espectadores de lo que se desarrolla en el escenario, invocan a Dios, al Hijo y a la Virgen, para que ayuden a Susana.

En Pedraza falta también indicación de lugar y fecha del episodio, que se supone conocido por los espectadores, como se desprende de las palabras finales del Pastor:

<sup>21</sup> Lope, en *Pastores de Belén*, al narrar Pireno la historia de Susana dice: "...En la cual [Babilonia] reinando Astiages, vivía un varón noble, cuyo nombre era Joaquín..." (ed. cit., p. 1217 b). El error es fácilmente comprensible ya que, concluida la historia de Susana en la *Vulgata*, se dice: "Et rex Astyages appositus est ad patres suos, et suscepit Cyrus Perses regnum eius" (Dan. 13, 65), lo que puede llevar a pensar que es durante el gobierno de este rey cuando transcurre el relato.

<sup>22</sup> La independencia total de la cronología como rasgo característico de las farsas y autos del siglo XVI ha sido señalada por BRUCE WARDROPPER, op. cit., p. 106.

No resta más que escuchéys,  
 pues aquí, si auéys memoria,  
 feneció aquesta hystoria  
 bien o mal, qual visto auéys. (vs. 920-924)

aunque en esta obra, también primitiva, se encuentra una mayor complejidad en el núcleo temático del que participan, además de los protagonistas, Elcías (padre de la joven), Joaquín (su marido), su madre, dos doncellas (Orisia y Patricia), dos criados, la Boz Popular, dos sustitutos de los "iniquos viejos" —Helifaz y Manasés— y el carcelero. Como ya dijimos, los dos ancianos se llaman Achian y Sedechías, nombres que provienen también de la Biblia, aunque no pertenezcan a la historia de Susana. Sedechías, nombre frecuente de persona, corresponde entre otros, a un falso profeta<sup>23</sup> y al último rey de Judá (597-586 a.C.) entronizado por el rey de Babilonia con ese nombre, luego de deponer a Joaquín y alejarlo de Jerusalén<sup>24</sup>. Achab se llamó un rey de Israel, juzgado duramente en los libros de los Reyes por su excesiva tolerancia religiosa, por la que permitía a su esposa Yze'bel practicar el culto a Baal<sup>25</sup>, y fue también el nombre de un falso profeta, anatematizado por Jeremías por inventar profecías a los judíos en Babilonia<sup>26</sup>.

Parecería que la elección de esos nombres (haya sido hecha por Pedraza o por otro autor anterior desconocido para nosotros) no es producto del azar, puesto que ambos tienen por común denominador el corresponder a falsos profetas, lo que estaría relacionado con las palabras sugeridoras de la historia de Susana "duo senes iudices in illo anno, de quibus locutus est Dominus: Quia egressa est iniquitas de Babylone a senioribus iudicibus, qui videbantur regere populum"<sup>27</sup>. Tampoco es casual que ambos aparezcan en el libro de Jeremías, el profeta judío de la época

<sup>23</sup> III Re. 22, 11.

<sup>24</sup> Jer. 27, 17-21.

<sup>25</sup> III Re. 16, 29.

<sup>26</sup> Jer. 29, 21-23.

<sup>27</sup> Dan. 13, 5.



de Nabucodonosor, rey de Babilonia<sup>28</sup>. Así, pues, si bien falta fijación temporal y local directa, los nombres seleccionados evocan el lugar de la acción y el momento: judíos cautivos en Babilonia, que se suponen conocidos por los espectadores.

En Vélez de Guevara los jueces vuelven a llamarse Sedechías y Achab, lo que no parece ser coincidencia fortuita, mientras que Guillén de Castro, como ya dijimos, ha conservado sólo el nombre de Achab para uno de los viejos. ¿Qué otros elementos comunes existen entre Pedraza y Vélez de Guevara? Dos son los que resultan realmente significativos, pues los restantes pueden obedecer a la utilización de una fuente común, quizá la *Vulgata*<sup>29</sup>: 1º) la presentación del sentimiento de la honra; 2º) la repetición del pregón: "Quien tal haze, que tal pague".

Con respecto al primero, cabe considerarlo rasgo original de Pedraza, ya que en el pasaje bíblico correspondiente, Susana piensa únicamente en Dios y en el pecado que cometería al acceder a los lascivos deseos de los jueces: "Sed melius est mihi absque opere incidere in manus vestras, quam peccare in conspectu Domini"<sup>30</sup>, lo que ocurre también en Sánchez de Badajoz, que se ciñe en esos versos a la *Vulgata*.

En Pedraza, la joven no sólo piensa en Dios, sino también

.. <sup>28</sup> Bíblicos son asimismo Manasés (IV Re. 21; 23; 24), nombre de persona que corresponde también a una de las tribus (Ez. 48, 4), y Helifaz, que era uno de los amigos que dialogaron con Job acerca de sus penurias (Job 4, 1).

<sup>29</sup> La coincidencia se observa en los siguientes pasajes (el número entre paréntesis corresponde al versículo bíblico): la fijación del momento del episodio a la hora del mediodía (13); la actitud de los viejos que fingen retirarse, regresan subrepticamente y al encontrarse se ponen de acuerdo (14); Susana viene acompañada de dos doncellas, quienes al salir cierran la puerta (18); a los gritos de Susana acuden los criados: tema amplificado en Pedraza con la conversación posterior de los sirvientes (26-27); en Vélez, reaparecen las criadas y Simón, el hortelano; Susana viene a juicio cubierta con un velo (32); Daniel, luego de ser condenada Susana, expresa: "Limpio de la sangre estoy" (46); al tomar testimonio al primer viejo, le dice: "Envejecido en extremos / torpes..." (Pedraza); "Envejecido en maldades" (Vélez) que corresponde al "Inveterate dierum malorum" (52); al segundo le señala, que descende de la casta de Canaán y no de Judá (56); la referencia al Ángel del Señor dispuesto a partir por el medio al juez (59).

<sup>30</sup> Dan. 13, 23.

en su honra y en la afrenta que tal acción significa para el marido:

Antes perderé la vida  
 corporal en este suelo,  
 que me ceue en tal anzuelo,  
 que a desonrra me combida.  
 No tengo de ser vencida  
 ques a mi Dios grande offensa,  
 el quel me dará defensa  
 contra vos, gente perdida.  
 Y ansimismo a mi marido  
 tal affrenta yo no haré,  
 ni en la honrra causaré  
 venga a ser disminuydo.

(vs. 296-307)

Aparece así en esta obra del siglo XVI un rasgo fundamental de la comedia española del siglo de oro: el sentimiento del honor. Pero existe entre Pedraza y los autores del barroco una diferencia en el tratamiento del tema: en el primero, a la reacción de Susana se suma, además de la del padre y el marido—depositarios naturales de la honra de la mujer en el teatro del siglo XVII— la desesperación de la madre. La presentación de este personaje, sin nombre específico, no es rasgo original de Pedraza, sino que proviene también del relato bíblico en el que se dice que, en el momento de presentarse a juicio, Susana “venit cum parentibus” y donde se agrega, ya aclarada la inocencia de la joven: “Helcias autem et uxor eius laudaverunt Deum”<sup>31</sup>. Destaquemos, entonces, la aparición en escena de esta figura, no como un hecho inusual en el teatro del siglo XVI, sino para subrayar una característica de las comedias del siglo siguiente: el eclipse de la madre como personaje dramático y como consecuencia, el considerar privativo del padre (a veces del hermano) y del marido, el cuidado del honor de la mujer.

Podemos comprobarlo en nuestro tema: al retomar Vélez el episodio bíblico, la figura de la madre desaparece y son Joaquín y Elcías los que hacen hincapié en el honor de la joven. Lo mismo ocurre en la obra de Guillén de Castro, donde no se halla el

<sup>31</sup> Dan. 13, 30 y 13, 60.

personaje de la madre y donde hay además otra omisión importante, la de Elcías, padre de Susana, hecho condicionado a la menor importancia dada a este relato bíblico a expensas de lo novelesco en *Las maravillas de Babilonia*. Allí, el interés del autor se centra en la presentación de diversos casos que giran en torno a la figura de Daniel y en consecuencia hay menor preocupación por la profundización de caracteres y situaciones. Por ejemplo, el autor desaprovecha las posibilidades dramáticas del episodio del jardín, para convertirlo en una escena que provocaría regocijo en el auditorio, por la reacción de Susana, mucho más enérgica y decidida, que golpea a los viejos con un ramo. No hay tampoco en ella alusión alguna a la preocupación por su honra y la de su esposo, o sea que ha desaparecido el tema del honor en cuya presentación coinciden Pedraza y Vélez.

Hay, sin embargo, entre estos ciertas discrepancias. En Pedraza, Susana piensa inmediatamente en la deshonra de Joaquín, quien también reacciona de modo semejante, sin expresar ninguna vacilación sobre la veracidad de la infausta nueva que sus criados le comunican:

¿Es posible que se a dado  
oy tan breue en mi jardín,  
desonrra tal de Joachim  
en instancia de su estado? (vs. 423-6)

En los padres, en cambio, hay una actitud más humana, ya que la madre se desespera no sólo por la mancha que ha caído sobre el honor de su hija, sino también por la afligente situación en que ella se halla (vs. 502-541); y Elcías, con serenas palabras, expone su seguridad acerca de la inocencia de la joven, y recomienda a los jueces que la juzguen rectamente (vs. 52-561).

En Vélez, la reacción de Susana se ajusta al relato bíblico: prefiere sufrir por Dios antes que pecar, y son Elcías y Joaquín los encargados de desarrollar (en forma mucho más extensa y más matizada que en Pedraza) el tema de la honra. Elcías es el que actúa con más fuerza, mucho más enérgicamente, pese a que en el primer momento de confusión y dolor oscila entre la fe

total en la inocencia de la hija y la aceptación del pecado de esta, movido por una razón poderosa: Susana es mujer.

como las demás del suelo,  
y la muger significa  
flaqueza y fragilidad (vs. 552-4, a. II)

Es el mismo argumento que utiliza para comunicar la dolorosa nueva a Joaquín, quien desconoce el motivo del llanto de su suegro:

Joaq. ¿Murió Susana?  
 Ele. Peor.  
 Joaq. ¿Peor que morir Susana?  
 ¿Pues ay desdicha mayor?  
 Ele. —La tuya es más inhumana.  
 Joaq. ¿Cómo así?  
 Ele. Murió tu honor.  
 Joaq. ¡Mi honor! ¿Cómo puede ser  
 si estoy de la sangre honrado  
 de Iudá?  
 Ele. Siendo muger  
 Susana, y tú, desdichado;  
 no procures más saber. (vs. 633-42, a. II)

La deshonra implica, pues, la mayor desgracia, tanto que supera aun a la de la muerte del ser amado<sup>32</sup>. A pesar de esta afirmación, Elcías, cuando más tarde increpa a los jueces, muestra su orgullo de casta y su seguridad en la inocencia de Susana, porque considera la honra una cualidad inherente a la nobleza de sangre:

Ele. Sí,  
 padre de Susana soy;  
 pero confiado estoy

<sup>32</sup> Cfr. AMÉRICO CASTRO, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *RFE*, III (1916), 1-50; id., *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961; C. A. JONES, "Honor in Spanish Golden - Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals", *BHS*, XXXV, 4 (1958), 199-210; id., "Spanish Honour as Historical Phenomenon Convention and Artistic Motive", *HR*, XXXIII, 1 (1965), 32-39; A. A. PARKER, "Towards a Definition of Calderonian Tragedy", *BHS*, XXXIX (1962), 222-237.

del diuino Adonay  
 que está sin culpa; y vosotros  
 sois hechuras de mis manos,  
 y son pensamientos vanos  
 igualaros con nosotros,  
 pues del tribu de Iudá  
 somos decendientes...

Sed. ¡Basta!  
 Ele. ...y sabéis bien que la casta  
 conoce qué sangre da. (vs. 77-88, a. II)

Joaquín, por su parte, actúa en forma semejante a la de los maridos de la comedia del siglo de oro en tal situación: en un primer momento parece aceptar la vigencia de la fórmula mujer-fragilidad, pero luego, cuando su amor reacciona y se afirma su creencia en la esposa es, sin embargo, incapaz de demostrarlo, porque pesa sobre él más la opinión de la gente:

Susana amada,  
 tú me llevas y detienes;  
 a este eminente lugar  
 volando emprendo llegar  
 con las alas del amor,  
 pero pesa el deshonor  
 y no me deja bolar (vs. 453-8, a. III)

Prevalecen así en él las convenciones sociales, que le impiden expresar sus sentimientos, a pesar de estar convencido de la inocencia de la joven.

El tema, pues, esbozado en la comedia del siglo XVI, adquiere una extensión mayor en la *Santa Susana* de Vélez de Guevara, donde se presenta con todas las características que conforman su desarrollo en las obras dramáticas del barroco.

El segundo elemento común entre Pedraza y Vélez consiste en que, al ser condenada Susana a morir apedreada —por uno de los jueces en el primer autor, por el pueblo en el segundo— se lee un pregón que comienza del mismo modo:

Ésta es la justicia <sup>33</sup>  
 que manda hazer...

<sup>33</sup> El texto de Pedraza dice *injusticia*, errata evidente.

y que termina en ambos casos con igual frase: "Quien tal haze, que tal pague". Podría objetarse que esta similitud no es tan significativa, si se tiene en cuenta que tal refrán es una imitación del pregón de los azotados<sup>34</sup>, pero creemos, a pesar de ello, que no es un hecho fortuito el que ambos autores hayan introducido en la acción un elemento usual en la época en que ellos vivían, pero no en la bíblica en la que se desarrolla la historia.

Ahora bien, ¿tienen estos testimonios —el sentimiento de la honra y el refrán— tal fuerza probatoria como para poder deducir de ellos que Vélez de Guevara conoció la obra de Pedraza, o bien debemos considerar que hay entre ambos, elementos intermediarios desconocidos por nosotros, que constituyen el lazo que los une? Parece mucho más verosímil esta suposición, no solo por la difusión que el tema alcanzó, sino también por la existencia de otros detalles —que no podemos descartar— que nos permiten asimismo conectar la obra de Vélez con la de Sánchez de Badajoz, y que podrían explicarse a través de esos supuestos nexos.

Señalemos esas coincidencias. En primer lugar, la presencia de varios hortelanos en la comedia de Vélez en la ceremonia de las bodas, y en especial, la actuación de Simón, hortelano al que el autor califica de gracioso, y que es, según dice, quien cuida el jardín de la casa de Susana. La presentación de este personaje puede ser una reminiscencia de la figura del Hortelano de Sánchez de Badajoz, quien aparece en escena en el v. 129, y entabla un diálogo con el Pastor del introito (vs. 129-472). Existe, es cierto, una marcada diferencia en el papel que desempeña en ambas obras. En Sánchez de Badajoz, el Hortelano asume, evidentemente, el papel de predicador hasta entonces en boca del Pastor, pero hay además en sus palabras el manifiesto propósito de conectar la obra con el gremio de los Hortelanos. Sólo así se explica el largo pasaje, desconectado del prólogo y del

<sup>34</sup> Cfr. GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924, p. 426 y JULIO CEJADOR Y FRAUCA, *Frasesología o Estilística castellana*, Madrid, 1923, vol. II, s. v. hacer.

núcleo, en el que hace una prolija enumeración de los frutos que brinda Dios a los hombres, sugestivamente encerrada entre dos comentarios acerca del oficio de los hortelanos. ¿Se relacionaría en la tradición el tema de Susana, por transcurrir la acción en un jardín, con los hortelanos? Podría justificarse así la presencia también en Vélez de este personaje, sin acudir a una probable relación con Sánchez de Badajoz. Sin embargo, ésta parece más probable si consideramos cómo interviene Simón en la comedia, al negar airadamente la posibilidad de adulterio en Susana<sup>35</sup>. Su reacción, expresada en comparaciones campesinas, nos recuerda la actitud del Pastor y el Hortelano en la *Farsa de Santa Susaña* de Diego Sánchez, quienes a un costado del escenario presencian el desenvolvimiento del tema de Susana, comentan enérgicamente lo que ocurre, echando maldiciones a los Viejos. Muy semejante es, pues, la posición del personaje del hortelano en Vélez y en Sánchez de Badajoz.

En segundo lugar, hay otro detalle común a ambas obras: en la indicación escénica, tanto en el autor extremeño como en Vélez se señala del mismo modo la forma de presentación de los jueces: "...y a la vna parte ascondidos dos Viejos con sus varas como juezes" (Sánchez de Badajoz) y "Acab y Sedechías con dos varas como juezes" (Vélez de Guevara).

En tercer lugar, no podemos dejar de destacar la semejanza de un verso en ambas comedias, detalle quizá no tan significativo, si consideramos que pueden representar la traducción —¿casualmente idéntica?— del versículo de la *Vulgata* "Angustiae sunt mihi undique" que aparece en Diego Sánchez como "Angustias me cercan fuerte" (v. 642) y "Cercada/ de mil angustias estoy" (vs. 438-9, a. II) en Vélez. Nos parece, sin embargo, que no es un hecho fortuito la elección por ambos autores del mismo verbo *cercan*, utilizado metafóricamente, sino que debe-

<sup>35</sup> "¡Pardiez! si verdad hablamos,/ que los dos auéis mentido;/ perdonad si sois juezes/ del pueblo hebreo, que yo/ os desmiento tantas vezes/ como aquel nogal lleuó/ el año passado nuezes./ Zaracas no faltarán/ que os echemos en el pan,/ pues soy ortelano yo" (vs. 481-490, a. II).

mos entenderlo como un lazo más que aproxima a Sánchez de Badajoz y Vélez de Guevara.

Estos son, pues, los elementos comunes a ambos autores. ¿Qué consecuencias podemos extraer? Parece muy aventurado con pruebas tan circunstanciales considerar una posible relación directa entre ambos, por lo que creo que hay que volver a plantear la posibilidad de un nexo común desconocido por nosotros.

En resumen, considero que se puede señalar, después del camino recorrido:

1º) Existe —directa o indirectamente— una relación manifiesta entre Pedraza y Vélez de Guevara, por: a) la utilización de los mismos nombres —Acabo Achian y Sedechías— para denominar a los viejos jueces; b) la presencia en ambos dramaturgos del tema de la honra; c) el uso de idéntico refrán. En el punto b) destacamos la aparición de la madre en Pedraza, personaje que es omitido en las obras posteriores tanto en Guillén como en Vélez, a causa de las convenciones dramáticas del siglo XVII.

2º) Nuestra afirmación anterior nos lleva a invertir los términos de la conexión —evidente— entre Guillén de Castro y Vélez de Guevara y considerar a este último inspirador del primero.

3º) Hay algunos detalles que implican cierta proximidad entre Diego Sánchez de Badajoz y Vélez de Guevara, posible quizá a través de un testimonio no conocido por nosotros, o bien fruto de una tradición que relacionaba el tema con el gremio de los hortelanos en las festividades del Corpus Christi.

Creemos que hay en todo esto un hecho evidente, que nuestro desarrollo ha contribuido a demostrar: la continuidad entre el teatro prelopesco y la comedia del barroco, vista esta vez a través del hilo tendido por el tema de Susana y los Viejos.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE

Instituto de Filología



## ESPAÑOLES E INDIOS EN LA ARAUCANA

Los críticos de *La Araucana*, con muy pocas excepciones, han aceptado como buena la afirmación reiterada del autor de que “la mayor parte del poema se redactó en el teatro mismo de la guerra”, “escribiendo de noche sobre los sucesos del día”, siendo por tanto la obra “historia verdadera y de cosas de guerra...”. Sopesar de nuevo los quilates de verdad que la afirmación encierra es tarea ineludible de la nueva crítica del poema y de ello me ocupo en un trabajo de publicación próxima. Ahora por razones que al propósito de este artículo importan trataré de dilucidar en qué momento se le ocurrió al soldado Ercilla dedicar los pocos momentos que sus deberes le permitían a historiar poéticamente los acontecimientos que estaban desarrollándose en su presencia y con su propia intervención. No hay indicio alguno para suponer que esta idea pudo ocurrírsele antes de su llegada a Chile, ni tampoco que su vocación poética estuviera ya por este tiempo claramente definida, ya que haber escrito una glosa a los 21 años no es argumento bastante para ello dadas las costumbres del tiempo. Ercilla, entonces, ya en el terreno de los hechos e inspirado por ellos decidió historiar

“el valor, los hechos, las proezas  
de aquéllos españoles esforzados  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada...”

para evitar el agravio que algunos españoles recibirían guardando sus hazañas en perpetuo silencio y consecuentemente desconocidas en España “faltando quien las escriba” no ciertamente

por falta de méritos, sino por estar tan remota de ella la tierra chilena “que no se puede tener della casi noticia”.

Esta es la primordial intención con que se hizo esta historia. Como intención subsidiaria y concurrente a la glorificación de España el autor quiso también celebrar el denuedo, “constancia y firmeza” con que los araucanos han defendido su tierra contra “tan fieros enemigos como son los españoles” para redimir y sustentar la libertad “derramando en sacrificio della tanta sangre así suya como de españoles” puesto que poniéndolos de relieve se engrandecen más los españoles

“pues no es el vencedor más estimado  
de aquello en que el vencido es reputado...”

Estas intenciones, pues, y la consiguiente determinación de llevarlas a cabo no pudieron nacer antes de ser él mismo testigo presencial de las proezas realizadas por los héroes de uno y otro bando.

No hay que descartar de la determinación del poeta-soldado el ejemplo dado por el desconocido autor de *La Conquista de la Nueva Castilla*, quien narró en versos de Juan de Mena “...la conquista y descubrimiento que hizo el Marqués Don Francisco Pizarro... de las provincias y reinos que agora llamamos Nueva Castilla...” para evitar que en España se careciera del conocimiento de “hazañas de tanta virtud y estimación... haciéndose grave dejar sin memoria tan grandes hechos... quise atreverme a dejarlos en inmortalidad escribiéndolos... antes que por no hacerlo... hacer agravio a todos...”, obra redactada probablemente en 1537 y que Ercilla pudo conocer al arribar al Perú. Esta coincidencia de intenciones y aun de palabras invita por supuesto a pensar en la emulación, aunque fuera de ella los poemas sean tan totalmente diferentes. ¿Pudo esta obra estimular también a Ercilla a usar el verso y no la prosa en su relato? En el prólogo a la primera parte de *La Araucana* dice el autor que a las “cosas de guerra” hay muchos aficionados. Pero “las cosas de guerra” ya en este tiempo se escribían en verso. En efecto, aparte de la obra que acabamos de citar, en verso se

escribió *La Historia Partenoepa*, de Alonso Hernández (Sevilla, 1516), que narra la conquista de Nápoles por el Gran Capitán; y ya en la época en que Ercilla componía su poema, Francisco Garrido de Villena publicaba *El verdadero suceso de la famosa Batalla de Roncesvalles* (Valencia, 1555); Hierónimo Sempere su *Carolea* (Valencia, 1560) y D. Luis Zapata su *Carlo Famoso* (Valencia, 1566). En América antes de 1550, por tanto antes del viaje de Ercilla al Perú donde pudo leerlo, la anónima *Obra en verso sobre la muerte que fue dada al ilustre D. Diego de Almagro*.

La idea de que las historias de héroes participan del carácter épico y consecuentemente de que el poema es forma apropiada para transmitirla se encuentra en Pérez de Guzmán (*Loores de los claros varones de España*, ca. 1440, coplas 11, 13, 26, 28, 47). Esta idea de Pérez de Guzmán es de origen humanístico ciertamente y no inspirada en la práctica de la Edad Media española que tenía ante su vista, y que se había decidido por el verso sobre todo en las obras de temas épicos o históricos familiares al pueblo, costumbre en creciente auge a lo largo del s. XV.

Para Ercilla, hombre educado ya en plena corriente renacentista, probablemente la experiencia medieval tampoco tendría ninguna influencia. La expresión en verso sería para él la natural para la obra incoada porque se trataba de una historia de hechos guerreros, es decir de una historia de aliento épico, de una historia que confundía sus límites con los de la épica. Dentro de la concepción renacentista de las historias de guerras no es que la épica asumiera carácter histórico como dice Pierce, sino al revés: la historia asumía carácter épico. El autor pues, no se proponía *contar* una historia corriente —y en este caso la prosa sería la forma apropiada— sino *cantar*, como él mismo lo dice, los hechos extraordinarios, únicos, inauditos, heroicos, en una palabra, de quienes los ejecutaron, no las acciones comunes de los soldados, por eficaces que estas fueran para el desenlace de la guerra.

Ahora bien, dentro de esta tradición en que Ercilla se educó, los relatos heroicos, los choques entre pueblos de diferente

cultura y religión, las proezas de los caballeros (la *Iliada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, el *Orlando furioso*) se escribieron en verso. Escribir en verso suponía ya desde Virgilio por lo menos, componer un poema, esto es una obra de arte. Ercilla estaba claramente consciente de esto y también de que no todo lo histórico es poetizable. De la historia selecciona por lo tanto lo que estima poetizable, lo que es capaz de adquirir categoría estética. Pero dentro de la tradición cultural en la que se encuentra instalado, la selección estaba ya hecha: poetizables son las acciones temerarias, supremas, esto es heroicas, en las que consciente o inconscientemente se pone en contingencia la vida misma.

La intención con que el autor emprende la redacción de su obra excluye la prosa porque *La Araucana* fue concebida como un poema heroico-histórico. Poema en primer lugar, es decir como una obra de arte literario —y lo que el autor afirma sobre esto se desautoriza desde los primeros versos de la obra— y heroico-histórico luego, porque su tema son las hazañas de unos seres sobrehumanos de existencia histórica cierta: los españoles y los indios. Otro hecho que confirma la concepción de *La Araucana* como poema es el que el autor desde el principio se arroga la facultad de usar de todas las prerrogativas concedidas a los poetas y que no se conceden a los historiadores. Por ejemplo, la de la invención poética. Claro que, puesto que Ercilla afirma tantas veces que su obra es “relación sin corromper sacada de la verdad”, la invención debe ser coherente y equilibrada con la supuesta verdad histórica, esto es verosímil dentro de un contexto total. Así por ejemplo el famoso episodio de la elección de Caupolicán es, por supuesto, pura invención; pero no desentona en el poema como inverosímil por la idea previamente arraigada en el ánimo del lector sobre las barbaridades de las costumbres araucanas, barbaridades que como dice Menéndez Pelayo “no podían menos de tener parentesco con las de las edades heroicas”. Esto por un lado; por otro el carácter exótico del episodio contribuye a su aceptación, como contribuye a la aceptación de los usos y costumbres atribuidos por el autor a los indios, como por ejemplo las fiestas y certámenes atléticos para celebrar la vic-

toria, de ilustre tradición literaria, o las apasionadas riñas entre los héroes araucanos originadas en rivalidades más o menos pueriles, pero exaltadas por su condición de bárbaros, también de procedencia erudita.

Se podrían citar otros muchos episodios, aparte naturalmente de los obviamente fantásticos, como el de la aparición de Belona o el del mago Fitón, en los que la afirmación de Ercilla de ser todo "relación sin corromper sacada de la verdad" no podría sustentarse. Porque *La Araucana* no está presidida por la intención de contar sino por la de cantar. Cualquiera puede hacer la prueba por otra parte, con la simple lectura del poema, de que el número de versos dedicados a lo que llamamos lo poemático excede en mucho a lo histórico. Y sea dicho de paso que, con excepción de la primera parte, lo histórico está centrado sobre las andanzas y hechos hazañosos del autor. Todo lo que ocurría en la guerra fuera de su presencia era para él accesorio, y ya es mucho que aludiera a ello en algunos pocos casos.

Creo que este carácter poemático de *La Araucana* es lo que explica bien la actitud de Ercilla hacia los españoles. Para él los españoles son personajes históricos. Sus hazañas, salvo algún caso excepcional, se descuentan y por ello no pueden encender la imaginación. ¿Cómo puede ser un soldado español sino valeroso, incansable, sufrido hasta el asombro, arriesgador de su vida siempre, y sobre todo cuando su honra está puesta a prueba? Por otra parte, cualquier intento de presentarlo forzando los límites de la verosimilitud para él acordados, distintos de los acordados a los araucanos, pondría en duda la credibilidad del relato que el autor quiere mantener a toda costa. Hay que notar aquí que el único soldado español presentado con características fabulosas similares a las de los indios es un italiano: Andrea, gigantesco y forzado hasta la anormalidad.

Los indios en cambio son personajes poemáticos por su exotismo, porque no pertenecen al mundo dominado por la civilización cristiana. En su papel de personajes poéticos pueden llevarnos de asombro en asombro, desde la inesperada e increíble pericia militar hasta las cumbres de la más insólita barbarie.

Ercilla no se cansa de ponernos ante los ojos su inhumanidad, su inaudito salvajismo que llega hasta la antropofagia; y no pueden ser de otro modo los hombres dominados por el demonio. Pero no les niega ni inteligencia, ni razón, ni ciertas primarias virtudes viriles que practican en grado sublime, como ser el valor personal, la impavidez con que afrontan la muerte, la impasibilidad ante los más crueles suplicios, su total desprecio de la vida propia y ajena, y sobre todo el amor a la patria y a la libertad, virtud sobre todas las virtudes por la cual estos pobres indios incógnitos de los hombres civilizados, incógnitos de la historia, merecen la admiración universal. El indio araucano es personaje poético porque su conducta sobrepasa todas las expectativas. Se espera de él que sea un hombre y él es un superhombre.

Los españoles en las Indias no podían constituir ejércitos numerosos. Con admirable valor y arrojo, que causaban la admiración del mundo, vencían a los ejércitos indios que siempre los centuplicaban en número. Claro que tenían la inmensa ventaja de las armas, de los caballos, del estruendo de la pólvora y de la tradición de la disciplina militar y arte de la guerra. Los indios a todo lo largo del continente, por tenaces y duros que fueran, terminaban siempre por someterse, por aceptar la invencibilidad del español, por resignarse a perder su tierra y su libertad para salvar la vida. Hombres al fin, la vida era el supremo bien. No los araucanos. Los españoles esperaban de estos conducta similar a la de los otros indios, y, en efecto, eso pareció ocurrir con la conquista valdiviana, pero sólo fugazmente y en la superficie. En el fondo se preparaba el gran alzamiento, y la guerra a muerte brotó en todo el Arauco cuando ya los españoles se sentían seguros. El asombro de los españoles ante lo que estaba ocurriendo aumenta en la medida en que los aguerridos indios van derrotándolos. La imaginación construye con estos datos. El indio araucano se transforma de hombre en superhombre en la imaginación de los afligidos y medrosos habitantes de las poblaciones en peligro. Ercilla llega a Chile poco después de ocurridos los contrastes. Tiene 24 años. Es poeta, pero ni él ni nadie lo

sabe aún. Con la imagen del indio que recibe de los españoles de Chile decide escribir un poema. Como poeta que es le resulta más fácil imaginar que ver. Cuenta lo que ve y canta lo que imagina, pero es poco lo que puede ver y mucho lo que puede imaginar. Y así es *La Araucana*. Un poema histórico con mucho de poema y poco de historia. Los españoles son la historia, los araucanos los personajes imaginados. Se sabe que el Caupolicán de Ercilla es hijo de ese "talento de Ercilla para crear personajes heroicos..." según dice Frank Pierce. Así son entre otros Rengo, Tucapel, Colocolo, Millalauco, Orompello, y Fresia, Guacolda, Tegualda, Glaura entre las mujeres.

Una comparación entre la manera como en el poema se narra la muerte de Caupolicán y la de Valdivia, ilustra bien lo que vamos diciendo. Advirtamos en primer lugar que el poeta no vio la muerte de Valdivia; recoge por tanto una versión de las varias que correrían, pero no la crudelísima y espeluznante que da Góngora Marmolejo ni la horrenda que da Mariño de Lovera. En ella el fin del Capitán General de los españoles se ve como natural consecuencia de su derrota y prisión y del encarnizamiento con que de uno y otro bando se hacía la guerra. No hay en ella ningún elemento inesperado o asombroso que ponga en duda la autenticidad histórica. Sin embargo un elemento hay imaginado y que por tanto falta en la más cruel y probablemente más verídica de Góngora Marmolejo, y es que Caupolicán asiste a la derrota y preside la muerte de Valdivia, que según el poema ocurre inesperadamente y aun contra la voluntad del jefe araucano. Todo muy verosímil pero la historia es otra. Se sabe que Lautaro, personaje auténticamente histórico, fue quien derrotó y ordenó la muerte del cautivo Valdivia. En el poema, pues, se fragua una especie de tribunal presidido por Caupolicán ante el cual aparece el prisionero despojado de toda arrogancia heroica, ansioso solo por salvar la vida. Actitud que tiene sin duda la grandeza de lo demasiado humano. La versión está dada además con suma parquedad, en solo 42 endecasílabos.

Tampoco asiste Ercilla a la prisión y muerte de Caupolicán que se desarrolla con dramáticos pormenores en 400 versos. Sería

inútil resumir el largo episodio bien conocido, pero quiero señalar que todos los momentos están trabajados con detalles dirigidos a lograr la máxima eficacia poética. Caupolicán está siempre revestido de la dignidad heroica. No teme a la muerte. Con arrogancia confiesa que es Caupolicán: el jefe, que fue el organizador del levantamiento, el factor de la muerte de Valdivia y de las sucesivas derrotas de los españoles; que su muerte no traerá la paz ni el sometimiento de los araucanos, y que su vida puede ser útil a los españoles. Todavía en el inevitable momento del suplicio final tiene el vigor y la increíble osadía de impedir la afrenta de ser muerto por un esclavo. Su figura todavía crece en el momento fatal del horrible empalamiento

“lo sentaron después con poca ayuda  
sobre la punta de la estaca aguda...”

El palo aguzado barrenándole el cuerpo le deshacía las entrañas, pero la intensidad del dolor no le rendía ni descomponía el sereno semblante y

“sin que labio ni ceja retorciese  
sosegado quedó de la manera  
que si asentado en tálamo estuviera...”

¡Inolvidable! La literatura posterior ha retomado el tema pero nadie ha podido superar a Ercilla en la forja de un episodio tan fantástico como verosímil elaborado por su poderosa imaginación de gran poeta. Terminaremos recordando que muchos lectores antiguos y modernos de *La Araucana* han objetado al autor el contraste de luces en que indios y españoles aparecen en el poema. Pero Ercilla que sospechaba lo que ocurriría se adelanta a las objeciones arguyendo que es “cosa de admiración que no poseyendo los araucanos... pueblo formado ni muro ni casa fuerte para su reparo, ni armas... defensivas.. con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio della tanta sangre...”. Ercilla, cristiano y caballero, no odia a sus enemigos, los admira en lo que estima que tienen de admirable y generosamente lo pone



de relieve; pero sería absurdo pensar que deliberadamente concediera a los indios superioridad alguna en el plano de lo real. Se trata simplemente de que indios y españoles no están vaciados en el mismo metal. Los primeros lo están en el luminoso de la fantasía poemática, los españoles en cambio en el menos brillante de la realidad histórica. Pero pese al contraste, los españoles son siempre los vencedores. Y la victoria es siempre la gloria suprema y luminosa de la guerra. Ella sola basta para asegurar la fama inmortal

“a aquellos españoles esforzados  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada...”

a pesar del heroísmo sobrehumano e inaudito, y por eso mismo admirable, de los bárbaros con quienes tuvieron que medirse. Con esto queda aclarada, a nuestro juicio, la anterior afirmación de que en *La Araucana*, poema-heroico-histórico, los indios constituyen la materia poemática y los españoles la histórica.

MARCOS A. MORÍNIGO

Instituto de Filología

inútil resumir el largo episodio bien conocido, pero quiero señalar que todos los momentos están trabajados con detalles dirigidos a lograr la máxima eficacia poética. Caupolicán está siempre revestido de la dignidad heroica. No teme a la muerte. Con arrogancia confiesa que es Caupolicán: el jefe, que fue el organizador del levantamiento, el factor de la muerte de Valdivia y de las sucesivas derrotas de los españoles; que su muerte no traerá la paz ni el sometimiento de los araucanos, y que su vida puede ser útil a los españoles. Todavía en el inevitable momento del suplicio final tiene el vigor y la increíble osadía de impedir la afrenta de ser muerto por un esclavo. Su figura todavía crece en el momento fatal del horrible empalamiento

“lo sentaron después con poca ayuda  
sobre la punta de la estaca aguda...”

El palo aguzado barrenándole el cuerpo le deshacía las entrañas, pero la intensidad del dolor no le rendía ni descomponía el sereno semblante y

“sin que labio ni ceja retorciese  
sosegado quedó de la manera  
que si asentado en tálamo estuviera...”

¡Inolvidable! La literatura posterior ha retomado el tema pero nadie ha podido superar a Ercilla en la forja de un episodio tan fantástico como verosímil elaborado por su poderosa imaginación de gran poeta. Terminaremos recordando que muchos lectores antiguos y modernos de *La Araucana* han objetado al autor el contraste de luces en que indios y españoles aparecen en el poema. Pero Ercilla que sospechaba lo que ocurriría se adelanta a las objeciones arguyendo que es “cosa de admiración que no poseyendo los araucanos... pueblo formado ni muro ni casa fuerte para su reparo, ni armas... defensivas.. con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio della tanta sangre...”. Ercilla, cristiano y caballero, no odia a sus enemigos, los admira en lo que estima que tienen de admirable y generosamente lo pone

de relieve; pero sería absurdo pensar que deliberadamente concediera a los indios superioridad alguna en el plano de lo real. Se trata simplemente de que indios y españoles no están vaciados en el mismo metal. Los primeros lo están en el luminoso de la fantasía poemática, los españoles en cambio en el menos brillante de la realidad histórica. Pero pese al contraste, los españoles son siempre los vencedores. Y la victoria es siempre la gloria suprema y luminosa de la guerra. Ella sola basta para asegurar la fama inmortal

“a aquellos españoles esforzados  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada...”

a pesar del heroísmo sobrehumano e inaudito, y por eso mismo admirable, de los bárbaros con quienes tuvieron que medirse. Con esto queda aclarada, a nuestro juicio, la anterior afirmación de que en *La Araucana*, poema-heroico-histórico, los indios constituyen la materia poemática y los españoles la histórica.

MARCOS A. MORÍNIGO

Instituto de Filología



## NUEVOS APORTES AL PROBLEMA DE LAS DOS VERSIONES DEL *ANTÍDOTO*

Son numerosas y de muy diversa significación, las cuestiones de orden crítico y textual surgidas de la polémica que rodeó la difusión de las *Soledades* de Góngora, pero es indudable que entre los testimonios que han llegado hasta nosotros, el *Antídoto* de Juan de Jáuregui alcanza singular proyección al situarse en el punto de partida de los comentarios, tanto adversos como favorables a los grandes poemas gongorinos. Nos proponemos exponer algunas observaciones reunidas en torno a los problemas que la trasmisión del texto del *Antídoto* ha planteado a los estudiosos, con el objeto de contribuir con nuevos aportes al esclarecimiento del tema. Trazaremos en primer término un breve resumen de la evolución y situación actual de la crítica frente al problema.

Como es sabido, el texto del *Antídoto* permaneció inédito hasta 1899, fecha en que fue publicado por José Jordán de Urríes en un apéndice del único estudio completo sobre la vida y la obra del poeta sevillano, utilizando para la edición el ms. 3910 (ex M. 107) de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>1</sup>.

Posteriormente, y dentro ya de la corriente crítica de revaloración de la obra poética de Góngora que se sustenta en los fundamentales trabajos de Dámaso Alonso, la gongorista Eunice Joiner Gates publica un artículo titulado: "New light on the

<sup>1</sup> JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1899. El *Antídoto* figura en la *Sección Tercera*, "Obras de Jáuregui en prosa hasta ahora inéditas o publicadas una sola vez", n.º 2, pp. 149-179, con el siguiente título: *Antídoto contra las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*.

*Antídoto* against Góngora's 'pestilent' *Soledades*"<sup>2</sup>, en el que establece un definitivo cambio de perspectiva en cuanto al valor del texto publicado por Jordán de Urríes. En efecto, la existencia de un nuevo manuscrito, el ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con un texto del *Antídoto* que presenta numerosas variantes en relación con el publicado anteriormente, y el hecho de que exista mayor coincidencia entre este texto y el orden y contenido de las citas sobre las que el Abad de Rute elabora las respuestas en su *Examen del Antídoto*<sup>3</sup>, determinan que E. Joiner Gates llegue a la siguiente conclusión: el ms. 3726 contiene la versión primitiva y más próxima al original de la censura de Jáuregui, tal como la leyeron amigos y enemigos de Góngora, mientras que el ms. 3910 es una versión posterior, corregida por el autor después de leer las críticas del *Examen del Antídoto*. Nueve años más tarde, la autora de este artículo vuelve a plantear en los mismos términos el problema de las dos versiones, al editar, junto con otros documentos relacionados con la polémica, el texto de la versión del *Antídoto* contenida en el ms. 3726, precedido de una introducción que reproduce en lo fundamental el trabajo de 1951<sup>4</sup>.

Robert Jammes, en un importante artículo titulado: "*L'Antídote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora*"<sup>5</sup>, reafirma las ideas de E. Joiner Gates y amplía el panorama textual al señalar la existencia de cuatro manuscritos que se agrupan en torno a los dos publicados. Por consiguiente, han llegado hasta nosotros seis ejemplares del *Antídoto*, de los cuales —según señala Robert Jammes— dos corresponden a la segunda versión revisada y corregida por Jáuregui, mientras que los cuatro restantes representan la versión primitiva, tal como debió circular

<sup>2</sup> *PMLA*, LXVI, n° 5 (1951), 746-764.

<sup>3</sup> *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora, contra el autor del Antídoto*, publicado por MIGUEL ARTIGAS en *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, Apéndice VII, pp. 400-467.

<sup>4</sup> *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960. *Introducción al Antídoto*, pp. 71-81 y el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades...*, pp. 85-140.

<sup>5</sup> *BHi*, LXIV, n° 3-4 (1962), 193-215.

entre los amigos de Góngora, quienes anotaron al margen reflexiones o réplicas hostiles a las críticas de Jáuregui <sup>6</sup>.

A la lista de manuscritos enumerados por Jammes, debe agregarse otro ejemplar del *Antídoto*, con lo cual suman siete los conocidos hasta el presente, encontrado por Emilio Orozco Díaz en la biblioteca del Duque de Gor, en Granada, formando parte de un volumen constituido por varios escritos relacionados con la polémica de las *Soledades* <sup>7</sup>. Como la atención de Orozco Díaz se ha centrado en el estudio y publicación de los nuevos textos que esclarecen confusos aspectos del debate, no aporta información sobre la copia del *Antídoto* que permita determinar si se trata de una versión semejante a la del ms. 3726, o si por el contrario, responde a la segunda versión del ms. 3910.

Este es hasta el momento el resumen de la situación en que la crítica se encuentra frente al problema del texto del *Antídoto*: un número considerable de manuscritos conservados y la aceptación unánime de las opiniones de E. Joiner Gates sobre la existencia de dos versiones realizadas por Jáuregui. Sin embargo, creemos necesario detenernos en este problema por cuanto contamos con elementos suficientes como para replantear los términos en los que se basa la estudiosa norteamericana al elaborar su teoría.

Conviene ante todo dejar bien en claro que los aportes de Eunice Joiner Gates al estudio de las cuestiones textuales del controvertido libelo de Jáuregui son, en gran medida, de valor y significación incuestionables. En efecto, es indiscutible ya que el texto contenido en el ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de

<sup>6</sup> Los mss. de la segunda versión son el 3910 de la B. N. de Madrid y el 1685 de la Diputación Provincial de Barcelona. Los que contienen la primera versión son los mss. 3726, 5566 y 3965 de la B. N. de Madrid, y el ms. 2006 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Véase art. cit. pp. 196-197.

<sup>7</sup> EMILIO OROZCO DÍAZ, "La polémica de las *Soledades* a la luz de los nuevos textos, *Las Advertencias* de Almansa y Mendoza", *RFE*, XLIV (1961), 29-62. En este artículo describe la procedencia y contenido del manuscrito. El autor ha reunido recientemente varios artículos relacionados con el tema en: *En torno a las "Soledades" de Góngora; ensayos, estudios y edición de los textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.

Madrid, y del que contamos con una valiosa edición en *Documentos gongorinos*, es una versión muy próxima a la que debió de circular en numerosas copias entre los partidarios de Góngora, como lo demuestra la cantidad de ejemplares que ha llegado hasta el presente. Otra evidencia igualmente irrefutable es la comprobación de que el texto de ese manuscrito coincide con las citas contenidas en el *Examen del Antídoto*, y por último, es también indudable que existen considerables variantes entre la versión del ms. 3726 y la del ms. 3910 editado por Jordán de Urríes. Precisamente, es a partir de la consideración de estas evidencias que Gates elabora la teoría de las dos versiones del *Antídoto*, estableciendo además una doble conclusión, ya que no trata de probar tan solo que Jáuregui corrigió la redacción, sino que lo hizo además en función de las críticas vertidas por el Abad de Rute en el *Examen del Antídoto*. Esto es a nuestro juicio lo que resulta más insostenible, en la medida en que las pruebas aportadas no son concluyentes ni definitivas como demostración de sus hipótesis.

Es necesario, por lo tanto, detenernos en algunos puntos de la fundamentación de E. Joiner Gates que, aunque no son totalmente inexactos, se sustentan en errores de procedimiento o en fallas de los textos utilizados, lo que invalida algunas deducciones.

Una de las evidencias que indujo a E. Joiner Gates a pensar en probables cambios en la redacción, fue el hecho de que en la edición de Jordán de Urríes el orden seguido en la exposición de los argumentos difiere del utilizado por el Abad de Rute en su respuesta a Jáuregui. Señala al respecto: "Además de las variantes que existen entre las citas del *Examen* y el texto de la edición de Jordán de Urríes, hay que notar que el orden empleado por Fernández de Córdoba al defender las censuras de Jáuregui sigue un orden diferente del texto utilizado por Jordán de Urríes"<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Para la descripción del manuscrito, véase JORDÁN DE URRÍES, op. cit., p. 35.



La observación es correcta, pero lamentablemente se sustenta sobre una base falsa al utilizar como término de la comparación la edición del manuscrito 3910 realizada por Jordán de Urriés en 1899. Y si insistimos en la fecha de publicación, es porque existen sobradas razones como para dudar del criterio con que se hacían las ediciones en el siglo XIX, y el primer editor del *Antídoto* no es una excepción. El poder contar con el microfilm del manuscrito nos ha permitido realizar su cotejo con la edición<sup>9</sup>. De este modo hemos podido comprobar que la copia tiene una curiosa característica: existe en el manuscrito una trasposición de dos fragmentos de aproximadamente tres folios cada uno que se dan con una secuencia lógica alterada, lo que determina que en los párrafos en que se produce el cambio de un fragmento a otro se corte repentinamente la hilación al pasar de un renglón al siguiente, y aun en un mismo renglón. Por lo tanto, para poder efectuar la lectura del manuscrito en el orden de la secuencia lógica hay que reordenar los fragmentos siguiendo las pautas que nos ofrece la misma transcripción, ya que se trata tan solo de dos fragmentos entrecruzados. Para mayor claridad reproducimos a continuación el primer párrafo en el que se produce la quiebra del sentido al alterarse el orden, respetando en nuestra copia la distribución de los renglones para apreciar mejor el error.

*Ms. 3910 B.N. de M.*

fo. 10 v. "...brabata oscuridad. I quando exprimido mas el poco jugo de esta poesia, queramos gustar siquiera estaba bien el auiso, pero siendo Venus la misma suavidad, y ternura, sabido se está, que no los meteria en dura estacada, para que es menester advertírnos con aquella impertinencia, en dura estaçada, querria darme bien â entender.

Otros

Brebe de barba, y duro no, de cuerno efectos si, no dulces del concepto, etc."

<sup>9</sup> Agradezco especialmente la colaboración de la señora Profesora Frida Weber de Kurlat, quien obtuvo el manuscrito en Madrid y me lo facilitó para realizar el trabajo.

Entre el segundo y el tercer renglón se quiebra la continuidad del sentido, por cuanto lo que sigue no parece guardar relación con lo expuesto anteriormente. Jordán de Urríes comprobó que el párrafo no tenía sentido por lo que al hacer la edición eliminó todo lo comprendido desde el punto que cierra la oración después de la palabra *oscuridad* hasta el comienzo de las citas de los versos que siguen a *Otros*<sup>10</sup>.

Esta interpolación se extiende en el manuscrito hasta el fo. 13, renglón décimosexto, donde encontramos el final de ésta y el comienzo de la siguiente entrelazados de este modo:

fo. 13       “Cuya quiera de algun modo, ô frasis elegante, tampoco podremos, porque usa Vmd. las figuras, y metáforas, y las nuevas formas de locución, tan á montones, y repite sin cansarse...”

Al comenzar a transcribir el verso de Góngora “cuya arena besó ya tanto leño” se produce la quiebra que empalma con el fragmento anterior en el fo. 10 vo. a continuación de la palabra *siquiera*: “...I quando exprimido el poco jugo de esta poesía, queramos gustar siquiera, /.../ quiera de algun modo, ô frasis elegante, tampoco podremos...” ¿Cómo resolvió Jordán de Urríes este confuso párrafo? Suprimiendo las tres primeras palabras (“Cuya quiera de...”) agrega el verbo *encontrar*, y así leemos en su edición: “Encontrar algún modo ó frasis elegante tampoco podremos...”<sup>11</sup>. La segunda trasposición se cierra en el fo. 16, renglón noveno, donde como comentario al verso de las *Soledades*, “los novios entra en dura no estacada”, dice:

fo. 16 “Si fuera Marte el que llebó á los nobios estaba  
Cuya arena  
Besó ya tanto leño.  
I el gamo, que no queria yr delante de los desposados por causa de los cuernecitos que tenia.”

Es aquí donde terminan por unirse los cabos sueltos de esta

<sup>10</sup> *Antídoto*, ed. JORDÁN DE URRÍES, op. cit., p. 158. En adelante, citaremos ed. J, y en el caso de la edición del *Antídoto* de Eunice Joiner Gates, ed. G.

<sup>11</sup> *Antídoto*, ed. J, p. 162.

intrincada copia, pues si retomamos el fo. 10 v., renglón tercero, podremos completar la oración que allí quedaba trunca: "Si fuera Marte el que llebó á los nobios estaba /.../ estaba bien el auiso, pero siendo Venus la misma suavidad, y ternura, sabido se está que no nos meteria en dura estacada,..." etc<sup>12</sup>. Asimismo, en el fo. 16, renglón décimo, encontramos el verso que en el fo. 13 quedó cortado: "Cuya arena besó ya tanto leño", continuando el resto del texto hasta el final del manuscrito, fo. 29. Este último escollo del fo. 16 fue resuelto por Jordán de Urríes de este modo:

"Si fuera Marte el que llevó á los novios estaba bien.  
Y el gamo, que no quería ir delante de los desposados..."<sup>13</sup>

Por consiguiente, el orden de la secuencia lógica para la lectura del manuscrito tal como debiera haberse dado es el siguiente: fos. 1 a 10 v. renglón segundo, saltar a continuación al fo. 13 renglón décimosexto y seguir hasta el fo. 16 renglón noveno; retroceder al fo. 10 v. renglón tercero y proseguir hasta el fo. 13 renglón décimoquinto, de allí saltar al fo. 16 renglón décimo para continuar hasta el final del manuscrito del *Antídoto*, en el fo. 29<sup>14</sup>.

De esta laberíntica lectura surge una conclusión irrefutable: la versión del ms. 3910 de la Biblioteca Nacional de Madrid, base de la edición de Jordán de Urríes, al presentar graves alteraciones en el orden resulta un documento poco fidedigno. Por otra parte, al no alcanzar a comprender el editor en qué forma se organizaban y unían los fragmentos confusos, elimina partes poco claras y corrige el original sin aclarar en ningún caso lo

<sup>12</sup> Basándose en la edición de Jordán de Urríes, que corrige el texto, E. Joiner Gates cree que Jáuregui eliminó el comentario al verso "los novios entra en dura no estacada", (véase op. cit., p. 78), después de leer la crítica que a su comentario le hace el Abad de Rute. No se trata, pues, de una corrección, el fragmento se encuentra completo pero está dividido en los fos. 16 y 10 v.

<sup>13</sup> *Antídoto*, ed. J, p. 165.

<sup>14</sup> E. Joiner Gates observó que había fragmentos extensos del texto de Jordán de Urríes, que coincidían con fragmentos de la versión del ms. 3726, pero que se daban en distinto orden. Véase, art. cit., p. 749.

que hace, para componer de modo aparentemente insospechable un texto con un orden en apariencia muy distinto del seguido por el Abad de Rute al responder a Jáuregui en el *Examen*. Por último, solo nos resta afirmar que el cambio de orden no puede ser aceptado como uno de los elementos de juicio sobre los que se sustenta la teoría de la reelaboración del *Antídoto*, ya que no responde en modo alguno a un intento del autor por reordenar la materia del texto primitivo, sino que es el resultado de evidentes errores atribuibles al copista del ms. 3910, que no fueron superados por Jordán de Urríes.

Es comprensible que esta compaginación distinta del texto, junto con las numerosas variantes que presenta hicieran pensar a Eunice Joiner Gates que Jáuregui corrigió su primera redacción llevado por las críticas contenidas en el *Examen del Antídoto*.

Sin embargo, hemos señalado ya que esta afirmación resulta muy discutible en la medida en que no hay pruebas suficientes que la sostengan, por lo que no puede ser considerada más que como una suposición. No es posible analizar una por una las variantes estudiadas por E. Joiner Gates ya que caeríamos en una discusión bizantina, absurda e innecesaria por cuanto a nadie escapa que el valor del *Antídoto* está muy lejos de ser el de una obra de creación artística, pero creemos en cambio conveniente puntualizar algunas observaciones surgidas de la atenta lectura de la fundamentación de Gates.

La primera objeción que se plantea es que al establecer una relación de causa a efecto entre las críticas vertidas en el *Examen del Antídoto* y las supuestas correcciones de Jáuregui, se simplifica excesivamente el problema de las variantes y se pierden de vista las perspectivas de conjunto que hacen al fondo de la cuestión. Si bien es indiscutible que las variantes son muy numerosas, ya que desde el título no hay casi fragmentos donde no existan, también es evidente la considerable desproporción que se observa entre los alcances que estas tienen y el contenido de las eruditas y extensas réplicas del *Examen del Antídoto*. En efecto, resulta bastante incomprensible el criterio que parece ha-

ber guiado a Jáuregui al corregir el *Antídoto*, pues es difícil determinar por qué motivo sólo prestó oídos a algunas críticas e hizo a un lado otras, tanto o más graves.

Así, por ejemplo, el adjetivo “pestilente” es suprimido del título de la considerada segunda versión para suavizar la violencia de su ataque, por lo que también —señala E. Joiner Gates<sup>15</sup>— lima algunas asperezas de la introducción que el Abad de Rute critica por su lenguaje grosero. Sin embargo, ¿por qué razón no eliminó ese mismo adjetivo cuando hacia al final del texto vuelve a utilizarlo para calificar la poesía de Góngora: “Y con ser tan pestilente y perjudicial esta obra, . . .”<sup>16</sup>.

¿Cuáles son las causas por las que se preocupa en enmendar los errores que le son señalados por su adversario? ¿En qué medida esas correcciones modifican el tono de su diatriba contra Góngora? Este es en verdad el aspecto de la cuestión que más nos interesa poner en claro, pues tal como ha planteado los términos de su trabajo E. Joiner Gates, se pierde de vista el fondo de este asunto al insistir en el origen de las correcciones y no en su importancia o significación.

Analicemos uno de los ejemplos propuestos por Gates. Se trata del pasaje en que Jáuregui critica la dedicatoria de las *Soledades* y señala a Góngora un ejemplo digno de imitar: “Si Vm. leyera a Horacio Flacco, ya hubiera visto aquella epístola suya donde comienza: . . .”<sup>17</sup>. El fragmento del *Examen* que según la autora parece haber dado lugar a la corrección, es por cierto muy extenso aunque no de los más violentos: “. . . , y de aquí saca V.m. por corolario que no a leydo el Poeta la Epístola 1ª del 2º de Horacio, . . . no mi señor, que a leydo una, y muchas vezes el autor de las Soledades la epístola de Horacio a Augusto, . . .”<sup>18</sup>. La variante corregida, tal como aparece en la edición de Jordán de Urríes es la siguiente: “O aprenda Vmd. de Ho-

<sup>15</sup> Art. cit., p. 748.

<sup>16</sup> *Antídoto*, ed. J, p. 177; cfr. ed. G, p. 138.

<sup>17</sup> *Antídoto*, ed. G, p. 138.

<sup>18</sup> *Examen del Antídoto*, ed. cit., pp. 407-409.

racio, en aquella epístola suya cuyo principio dice...”<sup>19</sup>. Ahora bien, a los fines e intención del *Antídoto* esta corrección nada agrega o modifica en lo sustancial al concepto expuesto en la primera redacción.

Por consiguiente, cabe preguntarse qué llevó a Jáuregui a corregir un texto que ya habían leído defensores de Góngora como el Abad de Rute y Pedro Díaz de Rivas entre otros, y al que contestaron por escrito dejando bien asentados los errores. Si por otra parte, el modificar sus equivocaciones no incidía en modo alguno en los alcances de su crítica contra las *Soledades*, con qué finalidad iba a proponerse una segunda redacción del *Antídoto*.

Las observaciones y dudas que acabamos de plantear en relación con el probable origen de las variantes estudiadas por E. Joiner Gates, son tanto o más válidas para el resto, ya que más inaceptable aún que la corrección de errores, resulta admitir que Jáuregui se preocupara en introducir cambios como el que transcribimos: “¡Miren qué lisonja o agradecimiento fue echar un leño roto en aquella roca!”<sup>20</sup>. En el texto del ms. 3910 encontramos esta versión: “¡Miren qué lisonja y agradecimiento se infiere con aquella roca por echar en ella un leño!”<sup>21</sup>. Como este ejemplo podríamos señalar muchos más, cuyo origen resulta muy difícil de determinar.

Por las razones expuestas, consideramos que el problema de las variantes es muy complejo y no puede ser considerado como un todo resultante de una única causa; el haberlo planteado en forma unilateral implica un error de método, pues no resulta suficientemente admisible la posibilidad de una segunda versión del *Antídoto* establecida exclusivamente en función de las causas aducidas por E. Joiner Gates.

Finalmente, nos resta agregar una última consideración sobre el problema que venimos analizando, y es que al margen de que pueda aceptarse como una hipótesis el hecho de que Jáuregui

<sup>19</sup> *Antídoto*, ed. J, p. 151.

<sup>20</sup> *Antídoto*, ed. G, p. 151.

<sup>21</sup> *Antídoto*, ed. J, p. 92.

corrigió su primera redacción —lo que a nuestro juicio resulta poco admisible por la índole del texto difundido en forma anónima—, el conocer hoy la existencia de nuevos manuscritos determina la necesidad de estudiar las distintas variantes en su totalidad y comparativamente.

En efecto, la existencia de siete manuscritos, cuatro de los cuales contienen la versión primitiva que parece haber sido la que más se difundió, dos la supuesta segunda versión y uno de atribución incierta, determina la imposibilidad de constatar las variantes consignadas tan sólo en dos de ellos, en especial cuando como ocurre en este caso, uno de los manuscritos contiene una copia con alteraciones en la transcripción. No debe descartarse por lo tanto la posibilidad de que algunas de las variantes sean el resultado de la gran cantidad de copias realizadas. El que hayan circulado numerosos ejemplares supone numerosos copistas y numerosos lectores que pudieron corregir, enmendar o interpretar el texto de diversas formas, modificando o alterando fragmentos sin que mediara en ello la mano del autor. Un estudio comparativo de las variantes permitirá tal vez comprobar si existen evidencias para afianzar la hipótesis de la supuesta reelaboración del *Antídoto*, o si por el contrario surge tan solo el hecho de la existencia de un único texto con variantes numerosas, de diverso origen, y de escasa significación en lo que respecta al contenido de la crítica.

A modo de conclusión, resumiremos las observaciones propuestas para replantear la afirmación de la existencia de dos versiones del *Antídoto*. Si bien es indiscutible que el ms. 3726, editado por Eunice Joiner Gates, es semejante a la primitiva versión tal como fue conocida por amigos y enemigos de Góngora, resulta en cambio poco convincente la posibilidad de que Jáuregui haya corregido la redacción de su escrito después de leer las réplicas del *Exámen del Antídoto*, dando lugar así a una segunda versión, la contenida en el ms. 3910. Algunas de las opiniones de E. Joiner Gates se sustentan en deducciones realizadas sobre la edición de Jordán de Urrés, y al estudiar el ms. 3910 que este utilizó, se ha podido determinar que ciertas omisiones y cambios

de orden no obedecen a la intención del autor sino que son el resultado de errores del copista agravados por enmiendas del editor. El análisis de las variantes consignadas en los mss. 3726 y 3910 de la Biblioteca Nacional de Madrid nos lleva a la conclusión de que no pueden ser estudiadas en conjunto como resultantes de las críticas contenidas en el *Examen del Antídoto*. Es indispensable realizar un estudio comparativo de todos los manuscritos conservados para poder determinar la índole e importancia de las variantes, ya que solo de este modo se lograrían comprobar o desechar las opiniones sustentadas por E. Joiner Gates.

Por último, creemos que los elementos aportados permiten establecer que mientras no se obtengan evidencias críticas más concluyentes, resulta poco admisible sostener, fuera del plano hipotético, la existencia de una segunda versión del *Antídoto*, hecha por Jáuregui después de leer las críticas contenidas en el *Examen del Antídoto* de don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute.

MELCHORA ROMANOS

Universidad de Buenos Aires



## OBSERVACIONES SOBRE LA ESTRUCTURA DE *LA GALATEA*

Por ser *La Galatea* obra inconclusa, un estudio de estructura parecería aventurado. El análisis que sigue no es, pues, más que un intento de considerar la distribución del material novelesco de su no continuada Primera Parte, con miras a bucear en las intenciones artísticas del autor.

Cervantes se inicia en las letras con un género novelesco extraño a su temperamento: la pastoril. ¿Tributo a la moda, a una *élite* lectora, afán de notoriedad en círculos intelectuales? Lo cierto es que estas “cosas soñadas y bien escritas” —como en el *Coloquio de los perros* califica Berganza a los libros de pastores— están bastante reñidas con las tendencias de su genio. El estatismo de la pastoril contradice el dinamismo de sus grandes creaciones; la dicción almibarada y exquisita no participa del jugoso vitalismo de su estilo natural. No podemos ignorar, sin embargo, que lo pastoril es una constante de su producción<sup>1</sup>, pero administrado —fuera de *La Galatea*— como un ingrediente para sazonar según el gusto de la época. La misma imposibilidad de Cervantes para escribir la segunda parte, tantas veces prometida, parece demostrar su falta de aliento en el cultivo de un género cuyo interés, por otra parte, decrecía a fines del siglo XVI. O tal vez nunca pensó en terminarla, como convenía a un con-

<sup>1</sup> AMÉRICO CASTRO ha podido decir que “lo pastoril, ideológica y estéticamente, es un tema esencial en Cervantes”, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 190. Y JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE afirma: “El tema pastoril, [...], no constituye un ensayo juvenil [de Cervantes] abandonado en épocas de madurez, sino que se inserta con tenacidad en la médula de casi todas sus obras”, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, p. 197.

cepto estático de amor platónico; porque no se debe olvidar que Cervantes conocía los cánones del género, y su reiterada y dilatada promesa de continuación a lo largo de treinta años bien podría ser también un recurso novelesco.

Esta falta de afinidad entre el género "novela pastoril" y el genio cervantino, determina la existencia de una abundante materia no-pastoril en *La Galatea*. Cervantes adopta el esquema pre-establecido por Montemayor, pero desarrolla y amplía los elementos intercalados. Un simple recuento de páginas revela que alrededor de la mitad de la obra se emplea en la narración de historias de índole no pastoril, aunque a veces sus personajes vistan hábito de pastores<sup>2</sup>. Estamos, pues, ante una obra de factura mixta —Poesía e Historia— que muestra cómo, a pesar de los tanteos de toda obra primigenia, *La Galatea* integra ese magno *ars oppositorum* que es la producción cervantina<sup>3</sup>.

Las historias intercaladas en *La Galatea* son cuatro:

- 1) Lisandro y Carino
- 2) Teolinda-Artidoro-Leonarda-Galercio
- 3) Timbrio y Silerio
- 4) Rosaura-Grisaldo-Artandro

De estas cuatro historias, solo la primera y la tercera están absolutamente terminadas. Las otras dos han sido llevadas hasta un punto de conclusión dubitativa que, si bien remata el relato, abre la posibilidad de proyecciones hacia un futuro que solo una segunda parte podría haber develado. El lector queda, así, pendiente de un posible segundo final que puede variar el destino de

<sup>2</sup> Sobre las 482 páginas que abarca la obra en la edición de *Clás. Cast.*, 200 están dedicadas a esas historias; si tenemos en cuenta que de las 80 composiciones poéticas incluidas la gran mayoría corresponde, como es obvio, al relato pastoril, a las que hay que sumar el extenso *Canto de Caliope*, nuestro cálculo no parece errar por amplio margen.

<sup>3</sup> A. CASTRO, op. cit., p. 38, al tratar el problema de la doble verdad (la histórica y la poética) dice: "La única y esencial diferencia en el caso de la pastoril es que el conflicto entre ambas verdades no se resuelve en maravillosa síntesis, como en el *Quijote*; pero por el espíritu de Cervantes, al pensar en *La Galatea*, ambulaban los fragmentos del artístico problema."

los personajes. Cervantes ha recurrido más de una vez al expediente de los finales dobles, de destinos aparentemente sellados que, sin embargo, se reabren para variar el curso de las vidas. Así, en *El Curioso Impertinente* —para citar solo un caso— al final boccacesco: “Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo...” (*Quijote*, I, 34). sigue, en el capítulo siguiente, el final que exige la justicia poética y la ejemplaridad de la novelita: la muerte del marido, torturado por su deshonor y su conciencia culpable, y el fin de los amantes.

En la historia de Teolinda y Artidoro, el casamiento de este con Leonarda deja en suspenso el destino de Teolinda; y en la de Rosaura, raptada por Artandro la víspera de sus bodas con Grisaldo y llevada a tierras de Aragón, el burlado esposo queda en situación irresuelta, con apertura hacia una probable proyección en el futuro. O tal vez no.

En *La Galatea* la peripecia pastoril propiamente dicha constituye el relato de base; en él se da, con variantes, la casuística amorosa característica del género: Elicio y Erastro aman a la esquivia Galatea; el desamorado Lenio termina rendido por los encantos de la desdenosa Gelasia, prefiguración de la Marcela del *Quijote*; Lauso, enamorado de Silena, acaba desenamorándose; hasta el viejo Arsindo tiembla de amor ante la bella Maurisa. Ahí está también la pastora Silveria que desecha el amor de Mireno atraída por las riquezas de Daranio. Y muchas lágrimas y muchos versos. Cervantes parte aquí, como en todas sus obras, de un género novelesco cuyos cánones conoce o intuye a la perfección. Su notable agudeza crítica no deja escapar ninguno de los hilos que la tradición le entrega, pero su poderosa originalidad introduce en el tramado los elementos que abrirán los caminos nuevos de la novelística.

En *La Galatea* se dan, pues, todos los elementos que configuran el género “novela pastoril”: los casos de amor como tema fundamental; la fortuna y la naturaleza como temas secundarios; los ejercicios poéticos de los pastores (se destacan los de Damón y Tirsi, libro II, y los de Orompo, Marsilo, Crisio y Or-

finio, libro III); los discursos sobre el amor (libro IV), en los que el autor, como él mismo dice, ha mezclado "razones de filosofía"<sup>4</sup>; la oposición corte-aldea con el consiguiente elogio de la vida del campo, etc. En lo formal: la alternancia de prosa y verso, y la retórica característica, con sus amaneceres mitológicos, su adjetivación tipificadora y sus elementos ornamentales. *La Galatea* es, por todo esto, una novela pastoril, una "égloga", como el mismo autor la califica (p. 5). Pero a poco que nos adentremos en sus páginas, observamos que no es lo pastoril lo que interesa fundamentalmente a Cervantes. Casi desde el comienzo superpone a la estática materia idílica las historias intercaladas, donde también se da lo amoroso, pero signado a veces por la violencia, la sangre, la desesperación y la muerte; estas historias presentan también casos de amor que por su crueldad, su apasionamiento, sus ribetes dolorosos o sensuales no caben en el marco idealizado de la pastoril. Todos estos amores tienden al matrimonio como meta anhelada, a veces conseguida, a veces frustrada por el destino, pero presente siempre en la mente de los personajes; y no es el matrimonio, justamente, a lo que aspiran ni el amor cortés ni el platónico, de cuya conjunción se nutre el idealizado amor renacentista, actuante en la pastoril. A lo estático se opone, pues, lo dinámico; a la inmutabilidad de los sentimientos, lo cambiante y progresivo; a los discursos, la acción. En una palabra, a lo universal poético, lo particular histórico. Esta oposición está visiblemente marcada por el uso de la primera o la tercera personas: el relato pastoril pertenece al autor, está en tercera persona, lo que contribuye a situarlo en una atemporalidad irreal. Las historias intercaladas están en primera persona casi exclusivamente, narradas por alguno de sus protagonistas, lo cual subraya su verosimilitud; y aun hay casos en que el relato pasa de un personaje a otro, como en la historia de Timbrio y Silerio, cuya primera parte está narrada por Silerio y la segunda por Timbrio, como para que el lector vea vivir la historia desde dentro

<sup>4</sup> Dedicatoria a los "Curiosos lectores", vol. I, p. 8. Citamos por la edición de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Madrid, *Clás. Cast.*, 1961, 2 vols.

de sus actores y comparta de esta manera los distintos puntos de vista. Lo mismo ocurre en la historia de Teolinda y Artidoro.

Parece evidente que estas historias intercaladas —especialmente las dos concluidas— fueron concebidas de una vez, como unidades independientes. Cervantes tuerca las formas de inserción y va, así, de la técnica de la intercalación en bloque (la de Lisandro y Carino, libro I), a la de fragmentación del relato que se diseña a lo largo de la obra y se engarza ya con el acontecer pastoril, ya con otro relato intercalado. Este trabajo de taracea —evidente sobre todo en la historia de Timbrio y Silerio, que aparece en el libro II y se resuelve al final del VI, insertándose ocho veces en el relato de base— significó para Cervantes la creación de nexos o circunstancias que permitieran la articulación de los fragmentos; y también, la de personajes “pivote” (permítasenos la expresión) que giran sobre dos planos narrativos, como Leonarda, melliza y rival de Teolinda, vinculada también a la historia de Rosaura; o Galercio, mellizo de Artidoro, relacionado con el ámbito pastoril merced a su pasión por Gelasia.

Un movimiento pendular lleva al lector del mundo pastoril (lo universal poético) hacia esos otros mundos fictivos (lo particular histórico) que se insertan en él, mundos extrapastoriles, cuyos personajes llegan casualmente a las riberas del Tajo, ámbito del relato de base. Esta diferencia de origen está indicada por el autor: así, la historia de Lisandro y Carino ocurre, excepto su acto final, en las orillas del Betis; la de Timbrio y Silerio comienza en Jerez y se desarrolla luego a través de un largo itinerario que abarca Barcelona, Nápoles, Gaeta, Gravina, el norte de África y finalmente Toledo; la de Teolinda nace a orillas del Henares; y la de Rosaura, en una aldea innominada. La condición no pastoril de sus protagonistas, evidente siempre, se aclara a veces de manera expresa cuando estos deciden vestir el atuendo pastoril; así, Rosaura dice a Galatea y Florisa:

No os causara admiración, hermosas pastoras, el verme a mí en este traje, si supiérades hasta do se estiende la poderosa fuerza de amor, la cual no solo hace mudar el vestido a los que bien quieren, sino la voluntad y el alma de la manera que

más es de su gusto; y hubiera yo perdido el mío eternamente, si de la invención deste traje no me hubiera aprovechado..."<sup>5</sup>

En cuanto a Teolinda y Artidoro, presentados como pastores desde el comienzo de la historia, se aclara que son hijos de labradores. En este caso Cervantes retoma —la crítica lo ha señalado insistentemente— un viejo tema tradicional de larga trayectoria, tanto en la literatura popular como en la culta: el de los mellizos. El esfuerzo que realiza para vestir con ropajes pastoriles un asunto no pastoril, revela la intención de Cervantes de salirse de los marcos del género, renovándolo; intento fallido, sin duda, pues la historia de Teolinda resulta híbrida por una ambientación inadecuada. Todas estas historias, tomadas "in medias res", se insertan en el "presente" pastoril, pero se proyectan hacia el pretérito mediante el relato retrospectivo, y hacia el futuro al entreverarse con el devenir general de la novela; de esta manera se amplían los marcos espacio-temporales de la narración de base y, como dice Juan Bautista Avalle-Arce<sup>6</sup>, se densifica la materia narrativa; al mismo tiempo se facilita el juego de opuestos en que Cervantes se solaza siempre, procurando la representación de la vida en su compleja multiplicidad.

Un cuadro esquemático del desarrollo de la narración total permitirá comprender mejor la regularidad con que lo pastoril y lo no pastoril se alternan:

- Libro I: Pastoril (Elicio y Erastro)  
 Historia de Lisandro y Carino  
 Pastoril (presentación de Galatea)  
 Historia de Teolinda y Artidoro (comienzo)  
 Pastoril (episodio de la liebre perseguida. Lenio)
- Libro II: Historia de Teolinda y Artidoro  
 Pastoril (canto alterno de Damón y Tirsi)

<sup>5</sup> Libro IV, ed. cit. vol. II, p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. su "Introducción" a la ya mencionada edición de *La Galatea*, vol. I, pp. VIII-XXXI, y, especialmente, el cap. VIII, "Cervantes", de *La novela pastoril española*.

Historia de Timbrio y Silerio (comienzo)

Pastoril (en camino a las bodas de Silveria y Daranio)

Libro III: Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (Mireno)

Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (bodas de Silveria y Daranio)

Libro IV: Historia de Rosaura y Grisaldo } trabadas en una  
Historia de Teolinda y Leonarda } sola narración

Pastoril (discursos sobre el amor)

Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (Gelasia)

Historia de Teolinda y Artidoro

Pastoril (canto amebeo de Elicio y Erastro)

Libro V: Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (Lauso enamorado de Silena)

Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (se concierta el casamiento de Galatea con un pastor lusitano)

Historia de Rosaura-Artandro-Grisaldo

Pastoril (dolor de Erastro por el casamiento de Galatea)

Historia de Timbrio y Silerio

Pastoril (Lauso desenamorado. Pasión de Arsindo por Maurisa)

Historia de Rosaura-Teolinda

Pastoril (Telesio convoca a las exequias de Meliso)

Libro VI: Pastoril (exequias de Meliso. Canto de Calíope. Juego de las adivinanzas)

Historia de Teolinda-Artidoro-Galercio

Pastoril (planes para evitar la boda de Galatea)

Historia de Timbrio y Silerio (fin)

Pastoril (Elicio se apresta a estorbar la boda. Promesa de una segunda parte)

Se advierte claramente el movimiento pendular a que hemos aludido y, además, la preocupación del autor por cerrar todos los libros con episodios pastoriles, al caer la noche.

Pero la verosimilitud —principio caro a Cervantes— de las novelas intercaladas, se impone con tal fuerza al lector que, en muchos casos, los episodios pastoriles tienen la función de simples interludios que destacan aún más, por oposición de ritmos, el movimiento y la intensidad de lo factual. El relato de base es como un telón de fondo de colorido suave y neutro, con figuras estáticas y sin relieve y amplios desbordes líricos, sobre el cual se recortan los personajes de las historias intercaladas, con sus fuertes problemas vitales, sus angustias, su trajinar incesante. El relato de base se desliza laxamente, sin episodios resaltantes; solo se destacan en él tres núcleos fácilmente independizables: las bodas de Silveria y Daranio el rico (libro III, vol. I, pp. 188-238), esbozo del episodio de las bodas de Camacho (*Quijote*, II, cap. 20 y 21); las exequias de Meliso (libro VI, vol. II, pp. 167-185), tributo que Cervantes paga a *L'Arcadia* de Sannazaro; y el Canto de Calíope (Libro VI, vol. II, pp. 190-225), no propiamente pastoril pero muy dentro de la tradición hispánica del género <sup>7</sup>.

Son los personajes de las historias intercaladas los ricamente caracterizados en *La Galatea*, no los pastores. La figura de Carino, astuto, hipócrita y pérfido; la de Silerio, el amigo perfecto, cuya lucha interior está atestiguada por su incesante autoanálisis; Rosaura, la doncella coqueta e inexperta; Teolinda, la moza decidida que abandona su aldea en busca del amante... Estas ricas personalidades destacan su atipicidad por contraposición con las figuras prototípicas y desvaídas de los pastores (Gelasia es, quizás, la excepción). La figura de Carino no desmerece junto a algunos de los personajes mejor delineados del *Quijote*, como Anselmo o Cardenio, por el cuidado con que se

<sup>7</sup> Recuérdese el *Canto de Orfeo* en la *Diana* de Montemayor, y el *Canto del Turia* en la *Diana enamorada* de Gil Polo.



bosquejó su idiosincrasia, por la coherencia interior que acusa, y por ese definirse a través del propio vivir y actuar.

De las cuatro historias intercaladas la más importante es, sin lugar a dudas, la de Timbrio y Silerio. A Valle-Arce la ha intercalado en la tradición del cuento de los dos amigos<sup>8</sup>, pero su fuente literaria directa es la novela 8, jornada 10 del *Decamerón*. Interesa compararla con su fuente porque ello permite admirar el arte de la reelaboración cervantina, que convierte el cuento de Tito y Gisippo en una preciosa novelita de lances de amor y fortuna<sup>9</sup>. Ante todo hay que considerar la españolización de los personajes, la ubicación en España de los acontecimientos iniciales y finales, y el cambio de lugar de algunos episodios, para darles una mayor significación. Un enriquecimiento notable del modelo da al relato cervantino ribetes psicológicos, y convierte al Gisippo boccacesco —repugnante por la concesión del lecho nupcial, pese al noble sentimiento que lo inspira— en una admirable encarnación humana de la amistad: la figura de Silerio. Silerio renuncia en silencio a la mujer que ama y nadie llega a sospechar la magnitud de su sacrificio, excepto los pastores a quienes confía la historia de su alma. Este silencio sublima el sentimiento de la amistad; y la retribución en dinero que Tito da a Gisippo ha sido obviada por Cervantes para dejar intacta la pureza del sacrificio. El cuento italiano ha sido totalmente moralizado, y desaparecen la cesión del tálamo y el engaño a la cesposada; la historia, por otra parte, termina antes de las bodas, para mantener incólume la castidad de los enamorados. La figura de Blanca, hermana de la doblemente amada Nísida no es, como la Fulvia de Boccaccio, un recurso de último momento. Cervantes la presenta desde el principio, silenciosamente enamorada de

<sup>8</sup> Véase "El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)", en *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961, pp. 163-235. Antes, con el título "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos", *RRFH*, XI, n° 1 (1957), 1-35.

<sup>9</sup> Frente a la notable amplificación de la *novella* de Boccaccio llevada a cabo por Cervantes, destaca la empobrecida versión de Timoneda (*Panuelo*, n° 22) que ha reducido la narración a los huesos. También Alonso Pérez explotó el tema en su continuación de la *Diana*.

Silerio con un amor callado y profundo que hallará al final su recompensa.

Pero lo fundamental de la reelaboración cervantina es la amplificación del relato de Boccaccio mediante la introducción de episodios variados que no están en el original:

1) El duelo de Timbrio con Pransiles, caballero de Jerez, hecho que se convertirá en resorte principalísimo del desarrollo factual.

2) La invasión de los piratas turcos en la costa levantina, que permite la huida de los amigos injustamente acusados.

3) La simulación de personalidad por parte de Silerio que, disfrazado de truhán y con el nombre de Astor, es admitido en casa de Nísida.

4) El tema corte-aldea, que subraya el carácter cortesano de los personajes.

5) La función negativa de la marca (tema tradicional), en este caso la toca blanca que Silerio olvida hacer visible.

6) La larga separación de los protagonistas.

7) El apresamiento de Nísida, Blanca y Timbrio por los corsarios turcos.

8) El combate naval (autobiografismo).

9) El viaje por distintas regiones.

10) La anagnórisis.

11) El carácter religioso de Silerio, que decide llevar vida de ermitaño entre los pastores, pues "desengañado de las cosas de este falso mundo en que vivimos, he acordado de volver el pensamiento a mejor norte y gastar lo poco que de vivir me queda en servicio del que estima los deseos y las obras en el punto que merecen"<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Libro III, vol. I, p. 187. Cfr. también la composición poética que canta Silerio al aparecer por primera vez en el escenario pastoril. Es una canción de tono y reminiscencias garcilasianas, cuya estrofa final anuncia

Como se ve, la ampliación tiende a introducir elementos narrativos ajenos al esquema de la *novella* italiana: combate naval, cautiverio, separación de los protagonistas, reconocimiento, personajes de alta esfera social, viajes por distintas regiones, disfraz, nombre supuesto, tono religioso... Estamos ante ingredientes de la novela bizantina insertados en el marco de la novela italiana; Cervantes tiente, antes de 1585, una técnica novelística que desplegará en las *Novelas ejemplares*: la síntesis de los géneros narrativos dentro de los marcos de la novela corta.

En cuanto a las formas de inserción de estas historias extrapastoriles en la narración de base, es dable observar que si bien el relato de Lisandro ofrece al lector una historia que —excepto el acto final— se contempla como un cielo cerrado, por su parte las otras tres historias se presentan —a partir del momento de su inserción— imbricadas con el relato de base, con la “verdad” pastoril, con el presente novelesco, dando lugar a una construcción en profundidad que a veces se complica por la presencia de los personajes que hemos llamado “pivote”. De estas dos maneras de intercalación hay ejemplos en el *Quijote* de 1605: la *Novela del Curioso Impertinente* es, como la de Carino y Lisandro, cielo cerrado, vida contada, inserción en bloque. *El Curioso* significa la consumación de algo ya intentado en *La Galatea*: la presencia de la novela en la novela, de la literatura dentro de la literatura, claro que en *La Galatea* aún levemente unida a la narración de base por un cordón umbilical que sólo veinte años después Cervantes cortará totalmente. Haciendo a un lado el muy superior valor de *El Curioso* en cuanto a factura, caracterización de personajes y primor estilístico, no puede negarse que la presencia de estas dos intercalaciones en su respectivo contexto responde a un mismo propósito: provocar un fuerte contraste con el marco en que se engarzan. Así, *El Curioso*, en medio de relatos amorosos cuyos protagonistas aspiran al matrimonio como fin úl-

el carácter religioso del personaje, que eleva “los ojos, la intención al cielo Santo/ por quien espera el alma/ ver vuelto en risa su continuo llanto” (Libro II, vol. I, p. 125).

timo, advierte, a través de un argumento complejo de progresión sabiamente estudiada, que el matrimonio no es materia experimentable, y que si el camino para llegar a él puede ser azaroso, el mantenerlo en su integridad espiritual no es aleatorio, sino que depende del buen juicio de los cónyuges. A su vez, la historia de Lisandro y Carino irrumpe en el ambiente elegíaco y suavemente erótico de la pastoril, con un hecho brutal y sangriento, como para mostrar a los pastores que el amor, cuando se interpone la "pestilencia" de los celos, puede llegar a la tragedia. Esta historia, igual que *El Curioso*, pertenece de manera integral al género *novella*, y marca, también en el estilo, un corte abrupto con el fluir laxo de la narración de base<sup>11</sup>.

Las tres intercalaciones restantes de *La Galatea*, en cuanto a formas de inserción y modos de avance, se asemejan —especialmente la de Teolinda-Artidoro-Leonarda-Galercio— a la de Dorotea-don Fernando-Luscinda-Cardenio, del *Quijote* de 1605: dos parejas, amores entrecruzados, un personaje "pivote" caracterizado por su falta de escrúpulos (Leonarda, don Fernando), un amante burlado (Teolinda, Cardenio); además, repetida y fragmentaria imbricación con el relato de base, cuyos personajes ven vivir a los extrapastoriles, y viceversa: vida y literatura, lo particular histórico y lo universal poético, en continua alternancia y convivencia.

Así, pues, desde el punto de vista de su estructura, *La Galatea* viene a ser un esbozo, un esquicio de la Primera parte del *Quijote*. En su obra primera Cervantes ensaya un tipo especial de estructura —el de la construcción en profundidad— que madurado a lo largo de veinte años alcanzará en 1605 su expresión perfecta: variedad en la unidad.

*La Galatea*, primer "laboratorio" del arte de narrar cervan-

<sup>11</sup> La historia de Lisandro y Carino está inspirada, como se sabe, en Bandello, *novella* 9 de la Segunda parte, y reproduce, modificados, simplificados y enfatizados los rasgos principales de la historia de Romeo y Julieta. *El Curioso* es totalmente original, aunque Cervantes haya recordado en algún momento el episodio de Ariosto (*Orlando furioso*, canto 43), solo una reminiscencia.

tino, muestra ya a un autor que, tomando un género consagrado, traza en él caminos de apertura hacia formas novelísticas que en el *Quijote*, en algunas *Novelas ejemplares* y en los momentos felices del *Persiles* cuajarán en técnicas nuevas que se articulan sobre la tradición plenamente asimilada, pero enriquecida, perfeccionada, depurada y renovada gracias a una originalidad genial.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

Instituto de Filología



## “MODELO” Y ARMADO EN UNA NOVELA DE CORTÁZAR

Cada vez que Cortázar se ha referido a 62. *Modelo para armar* (ya en *Rayuela* y luego explícitamente en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*) ha renovado las incertidumbres acerca de una obra de por sí ambigua y polisémica. No pretendemos en este trabajo “descubrir el texto”<sup>1</sup>, sino solamente interpretar el subtítulo y las palabras que, a manera de explicación, justificación o advertencia, preceden a la novela, ya que esta interpretación puede orientar una lectura que se propone como un armado, un montaje personal, una creación del lector.

El “prólogo exculpatorio” dice así:

“No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria. Para no citar más que algunos ejemplos, los personajes argentinos pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; un londinense que tomaba sus primeras lecciones de francés se pone a hablarlo con sorprendente soltura (para peor en versión española) apenas ha cruzado el canal de la Mancha; la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara.

A los posibles sorprendidos les señalo que, desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*: agresión, regresión y progresión son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso.

<sup>1</sup> Según R. Barthes, “la «prueba» crítica, si es que existe, depende de una aptitud, no de *descubrir* la obra interrogada, sino por el contrario de *abrirla* lo más completamente posible por su propio lenguaje”. R. BARTHES, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 305.

El subtítulo «Modelo para armar» podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.”

## EL MODELO

### “62” como metáfora gnoseológica

Hay que ponerse en guardia contra la aparente inocencia del subtítulo: *Modelo para armar*. Etimológicamente, según J. Corominas<sup>2</sup>, *modelo* es diminutivo de *modo*, que significa ‘manera’ pero también ‘medida para medir algo’. Si pasamos a las acepciones filosóficas, en el *Diccionario* de Ferrater Mora<sup>3</sup> asistimos a no menos de cuatro, pero la que nos interesa es la acepción epistemológica: un modelo es un ‘modo de explicar la realidad’.

Cortázar es un estimulador de la inteligencia, un “colonizador intelectual”<sup>4</sup>. Su obra es una síntesis o glosa de toda la problemática contemporánea. Nociones como las de tiempo, espacio, psicología, causalidad, han dejado “evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara”. La ciencia contemporánea ha modificado sustancialmente esos conceptos: estamos en la era de la discontinuidad. Las imágenes tradicionales de espacio y tiempo son inadecuadas para formular una teoría del universo o

<sup>2</sup> JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954, s. v. modo.

<sup>3</sup> JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, 1965, s. v. modo.

<sup>4</sup> “Colonizador” en el sentido en que se dice de Morelli en *Rayuela*: “Etienne veía en Morelli al perfecto occidental, al colonizador. Cumplida su modesta cosecha de amapolas búdicas, se volvía con las semillas al Quartier Latin. Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias.” (*Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 491).



para describir procesos microfísicos, y el principio de causalidad se cuestiona desde la perspectiva de diferentes disciplinas<sup>5</sup>.

Como es sabido, 62. *Modelo para armar* se origina en el capítulo correspondiente de *Rayuela*, capítulo que tiene una larga nota sobre los ácidos ribonucleicos y donde se postula una nueva clave para el hombre. En el libro que Morelli se propone escribir los personajes "se destrozarán o se amarán o se reconocerán sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo" (p. 417).

En otro lugar se vuelve a plantear el problema de la relación entre las reacciones físico-químicas y el pensamiento: "Por si fuera poco, un sueco acaba de lanzar una teoría muy vistosa sobre la química cerebral. Pensar es el resultado de la interacción de unos ácidos de cuyo nombre no quiero acordarme" (p. 511). La nueva clave sería la clave cibernética; el hombre-máquina podría remplazar al viejo *homo-sapiens*: "Era curioso que Morelli abrazaba con entusiasmo las hipótesis de trabajo más recientes de la ciencia física y la biología, se mostraba convencido de que el viejo dualismo se había agrietado ante la evidencia de una común reducción de la materia y el espíritu a nociones de energía" (p. 558).

En *Rayuela* los personajes se sienten movidos por fuerzas superiores a ellos, partícipes de un juego cuyo sentido tratan de desentrañar en una angustiada búsqueda de trascendencia<sup>6</sup>. En

<sup>5</sup> El concepto de causa ha sido modificado en cibernética, por ejemplo, por el concepto de retroacción positiva: "La retroacción positiva (*feed back*) provoca una aceleración constante del movimiento. Es el efecto denominado *runaway*, que se traduce por aceleración, y expresa que la causa del fenómeno es influida por el efecto que provoca, y el sistema no puede, de esta forma, alcanzar un equilibrio estable y tiene tendencia a acelerarse." ANDRÉE GOUDOT-PERROT, *Cybernetique et biologie*, Presses Universitaires de France, 1967. Citamos por la traducción castellana, *Cibernética y biología*, Barcelona, 1970, p. 8. Un examen crítico del principio de causalidad y su validez en la ciencia moderna puede verse en MARIO BUNGE, *Causalidad. El principio de causalidad en la ciencia moderna*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.

<sup>6</sup> "Sentir lúcidamente [...] que su búsqueda incierta era un fracaso

62 se reelabora este viejo tópico del *theatrum mundi*, tan perseguido por Cortázar; el grupo humano propuesto en el capítulo correspondiente de *Rayuela* actúa movido por fuerzas ininteligibles. Los personajes se mueven con una libertad que parece sin límites pero que es inútil; se saben usados, barajas del juego. Dice Juan:

“tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones pero no las manos que las mezclan y las arman, juego vertiginoso del que solo alcanzamos a conocer la suerte que se teje y desteje a cada lance, la figura que nos antecede o nos sigue, la secuencia con que la mano nos propone al adversario, la batalla de azares excluyentes que decide las posturas y las renunciaciones” (p. 38).

Son hombres movidos desde otro lado, fantoches o tal vez máquinas; sus encuentros y desencuentros no pueden ser explicados por la psicología tradicional, sino quizás por el estudio de los mecanismos que rigen los fenómenos biológicos y fisiológicos.

62 podría interpretarse como una metáfora gnoseológica. En *Rayuela* Cortázar había planteado el “absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos”, de utilizar el relato “en forma de apólogo o visión” (p. 490). Aunque 62 propone otra clave para interpretar la realidad, está lejos de ser una obra didáctica, en primer lugar por la multiplicidad de los sentidos y la elusión de las respuestas y en segundo lugar porque lo puramente novelesco —casi diríamos folletinesco— lucha por imponerse y quizás lo consigue.

En *Último Round* (p. 110) Cortázar se refiere a “una de las inscripciones más miserables que hayan nacido del mundo pequeño-burgués: *Porta aperta per qui porta, qui non porta*

y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria. Primero por ser digno de él (a sus horas Oliveira tenía un buen concepto de sí mismo como espécimen humano) por ser la búsqueda de un kibbutz desesperadamente lejano, ciudadela solo alcanzable con armas fabulosas, no con el alma de Occidente, con el espíritu, esas potencias gastadas por su propia mentira [...], esas coartadas del animal hombre metido en un camino irreversible” (p. 240).

*parta*'' e inmediatamente la transfiere a la relación novelista-lector: el novelista trae ''precisamente la puerta, el agujero abierto hacia el misterio'', hacia ''lo otro'', como Marrast (pp. 109-110). Marrast es en la novela el artista, el creador que necesita inventarse juegos para sobrevivir al aburrimiento. Entonces propone un falso enigma a los ''neuróticos anónimos'' que encuentran así una precaria razón para vivir. Cortázar-Marrast nos guiña un ojo: la obra es una metáfora gnoseológica, pero es también un juego. 62 es al *hermodactylus tuberosis* como nosotros a los neuróticos anónimos.

*El conocimiento de la realidad y de ''lo otro''*

Cortázar nos propone un modelo —que requiere ser armado— para conocer la realidad. Y nos propone también un método de conocimiento que excluye el pensamiento lógico y razonador e intenta otras vías desusadas: para Juan, alguna vez para Marrast, el acto cognoscitivo es la entrevisión de otra realidad cuando elementos heterogéneos —recuerdos, objetos, voces, palabras— se asocian en algún momento de distracción y constituyen ''coágulos'', conjuntos con unidad y sentido. Cortázar explica en *Último round* su propia experiencia:

''En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos [...] desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferentes a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga —en ese instante fulgural e irreplicable y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación'' (p. 99). ''Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos desplazarlos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca'' (p. 101).

Para no perderlo, es necesario persistir en la distracción, evitar el razonamiento.

La inesperada unidad de lo heterogéneo, el coágulo, es uno

de los posibles accesos a lo otro; pueden ser accesos también “una música, el amor, un extrañamiento cualquiera”<sup>7</sup>. Lo otro está en el mundo y en el hombre mismo. Es la conciliación, la unidad, el centro (de los que nos aparta el pensamiento lógico, “consecutivo”) y también lo no sabido, lo que está detrás de la Gran Costumbre<sup>8</sup>; es el misterio que se muestra cuando de pronto lo fantástico desencaja bruscamente el orden causal de los hechos.

El poeta —dice Cortázar<sup>9</sup>— debe tratar de decir lo que no puede decirse, abrir, como Marrast, puertas al misterio. Si “la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra”<sup>10</sup>, también 62 puede entenderse como la re-presentación de elementos diversos que admiten distintas combinaciones y por lo tanto distintos sentidos. Se requiere, como para el conocimiento de la realidad, un ingreso afectivo, intuitivo, al libro.

## EL ARMADO

### *Tiempo y causa*

La abolición de la causalidad en el relato se logra alterando la secuencia temporal. En 62 hay una primera parte, deslindable del resto: la experiencia de Juan en el Polidor, que funciona como unidad paramétrica<sup>11</sup>. En esta primera parte están todos los elementos que aparecen después en la novela, todo lo que ha sucedido y que sin embargo no sucedió aún. Juan recuerda vam-

<sup>7</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1968, p. 207.

<sup>8</sup> Cfr. *Último round*, p. 66, planta baja.

<sup>9</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, “Morelliana, siempre”, pp. 207-208.

<sup>10</sup> *Último round*, pp. 99 ss., planta baja.

<sup>11</sup> Según N. Ruwet, un elemento paramétrico es un elemento que se mantiene a lo largo de la duración de una pieza musical; por ejemplo, el tempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo. (Citado por R. BARTHES, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones, nº 8, p. 21).

piros, basiliscos, muñecas, inauguraciones y naufragios, encuentros y desencuentros en la ciudad: recuerda todo lo que veremos suceder en el resto de la novela. Pero no se trata de un *racconto*, porque a lo largo del relato Juan se refiere varias veces a la nochebuena que pasó en el restaurante Polidor<sup>12</sup>. Sin embargo, hay indicios que permiten ordenar algunas secuencias en el tiempo y en el espacio, y se puede hablar de "funciones" en el sentido que les da Barthes<sup>13</sup>, es decir, acontecimientos que desencadenan otros. Una de estas funciones es la muerte del muchacho mientras Helène es anestésista, lo que desencadena la violación de Celia; otra función es la carta que Marrast envía a los neuróticos anónimos, etc.

En la noche del Polidor, Juan —y el lector— se interrogan sobre un libro, la palabra *chateau*, una condesa. Estos interrogantes van develándose poco a poco: los significantes nos llevan trabajosamente al significado, y, cuando se produce el choque, el signo se transforma en símbolo. Pero Juan busca encontrar un significado que solo puede aprehenderse persistiendo en el "desplazamiento", interpretando ese desorden aparente. Es la misma búsqueda del autor y del lector coparticipante a lo largo de la novela. La experiencia del coágulo no tiene duración; la sincronía contiene a la diacronía<sup>14</sup>, hay en el relato deliberada fluctuación temporal que rompe los enlaces causales. El hecho de que en cada "capítulo" se encuentre prácticamente todo el acontecer del libro hace que el tiempo del narrador y el del lector sean simultáneos: una manera de lograr la coparticipación.

En una novela vista como un conjunto de "elementos articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece [...] la entrevisión de una realidad otra", no es extraño que se cuestione la problemática del narrador. Contar es, en efecto, ordenar esos elementos, introducir secuencias temporales; es, por lo tanto, destruir el coágulo. El autor debe narrar sin poner orden, sin establecer las normales relaciones de tiempo y causa-

<sup>12</sup> Véanse por ejemplo pp. 11 y 81.

<sup>13</sup> R. BARTHES, op. cit., pp. 18 ss.

<sup>14</sup> Véase *Último round*, p. 106, primer piso.

lidad. El lector podrá entonces combinar los elementos y armar figuras significativas, si es capaz de no utilizar los mecanismos intelectuales corrientes, de no pretender un antes y un después, una causa y una consecuencia. Contar es poner orden, dice Juan<sup>16</sup>. Y en otro lado: “Y lo peor será cuando trates de contarle a otros, porque siempre llega un momento en que hay que tratar de contarle a un amigo, [...] esperando quizá vagamente que el hecho de contarle desencadene otra vez el coágulo, le dé por fin un sentido” (p. 12).

El que mueve los acontecimientos es el azar del juego, juego que también es la búsqueda de una nueva clave.

### *Circularidad y recurrencia*

El texto, o mejor dicho el tejido (*texture*)<sup>17</sup>, se escapa a los esquemas tradicionales del análisis literario. Lo que parece configurar el libro es la repetición de ciertos temas que pueden analizarse como unidades de recurrencia: la muñeca, el basilisco, el tranvía, el paquete, etc. Estas unidades se organizan en redes semánticas cuyo significado se expande en círculos concéntricos: cada vez que se repiten son y no son las mismas, sufren pequeñas variaciones y de esta *recurrencia* surge su ambigüedad. Las unidades recurrentes permiten el armado, que en el nivel del sentido depende de la elección del lector. Por esta razón se puede considerar a *62* una obra en movimiento, una especie de *ars combinatoria* que permite diferentes opciones, comparable al *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen y a los *móviles* de Calder<sup>18</sup> o a lo que Octavio Paz llama “signos en rotación”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Si el lenguaje es un “arte combinatorio de recuerdos y circunstancias” (p. 30), escribir la novela —el “contar” al que se refiere Juan— es lo mismo que leerla, un arte combinatorio.

<sup>17</sup> “*Not text but texture*. La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser este quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio.” *Último round*, p. 107.

<sup>18</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *La definición del arte*, “El problema de la obra abierta”, Barcelona, 1970, pp. 157 ss.

<sup>19</sup> OCTAVIO PAZ, *Los signos en rotación*, Buenos Aires, Sur, 1965; véase especialmente pp. 41-48.

La opción más importante del lector es determinar dónde pueden ponerse las “tres vistosas estrellitas”<sup>20</sup> que marcan el fin de la obra. Según un montaje posible, la palabra “fin” podría estar en la página 41: cuando el lector ha llegado a la página 269 (última del libro) puede recomenzar la lectura hasta la página 41, en el momento en que Juan ha acabado de contar a sus amigos en el *Cluny* lo que le pasó en el restaurante Polidor y quizás todo lo que sucedió en la novela. El lector podría comenzar, también, en la página 41 (salteando las anteriores) para cumplir una perfecta derrota circular a lo largo de la obra. Esta lectura propone, como la “combinatoria” a que alude Cortázar, la imagen de un círculo. Imagen circular que puede llevarse también al nivel de las relaciones entre los personajes<sup>21</sup>, pues en ese grupo humano las llegadas, las partidas, las permutaciones, dejan de tener importancia: los personajes se convierten en figuras intercambiables que danzan —como las unidades recurrentes— en numerosas combinaciones. Esta imagen aleatoria se propone en la obra con la metáfora del farol que atrae a los insectos:

“era divertido ver los rápidos poliedros que componían [los insectos] y que solo la atención o un parpadeo conseguía fijar por un instante para dar paso a nuevas combinaciones [...]”.

La imagen se traspone inmediatamente a los personajes:

“Vio venir por el andén a la partida de salvamento con Feuille Morte ilesa y contentísima en el medio, abrazando a Polanco, besando a Tell, cambiando de lugar con Calac que a su vez dejaba sitio a Tell, de manera que a veces Polanco quedaba en el medio flanqueado por Feuille Morte y Tell, y luego era Feuille Morte quien quedaba en el centro rodeada por sus salvadores” (pp. 268-69).

<sup>20</sup> Cfr. *Rayuela*, “Tablero de dirección”.

<sup>21</sup> Las relaciones básicas entre los personajes, lo que Todorov llama “predicados de base”, son dos: búsqueda (amor, deseo o posesión) y desencuentro. Estos predicados determinan la dirección de los movimientos —comparados a una danza ritual, a un juego de esquinitas— entre los personajes.

Ir y venir continuo de los personajes, encuentros y desencuentros en el tiempo y en el espacio, búsquedas que se concretan en posesión e inmediatamente desencantan, un desasosiego permanente: "Como el movimiento en el círculo, decía Raimundo Lulio, así es la pena en el infierno"<sup>22</sup>.

LEDA SCHIAVO

GRACIELA REYES

Instituto de Filología

<sup>22</sup> OCTAVIO PAZ, op. cit., p. 13.



## HACIA ALGUNAS INTERPRETACIONES DRAMÁTICAS DE LA LEYENDA DE SANTA BÁRBARA

Por el dramatismo innato del tema y por la multiplicidad de posibles interpretaciones e interpolaciones, la hagiografía de Santa Bárbara alcanzó gran popularidad en el teatro español, tanto en el religioso como en el profano, de los siglos XVI y XVII. En el siglo XVI, la encontramos en el *Auto del martirio de Sancta Bárbara*, número XXXVII de la colección de Rouanet<sup>1</sup>, y en la *Farsa de Santa Bárbara* de Diego Sánchez de Badajoz<sup>2</sup>. Lope de Vega incluyó el título de *La Bárbara del cielo* en la lista de sus comedias que publicó en *El peregrino en su patria* en 1604, pero desgraciadamente, esta comedia lopesca, que bien pudo influir en la de Guillén de Castro, se ha perdido. Después, *El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara* de Guillén de Castro<sup>3</sup> fue una de las fuentes de las que se sirvió Calderón para *El mágico prodigioso*, en el que influyeron además *El esclavo del demonio* y *La mesonera del ciclo* de Mira de Amescua y las leyendas de los santos Cipriano y Justina. De la comedia de Castro, Calderón utilizó sólo los elementos que aquél añadió a la leyenda de Santa Bárbara —la intriga amorosa y el pacto con el diablo—, de modo que *El má-*

<sup>1</sup> *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. LEO ROUANET, Barcelona, L'Avenç, 1901, tomo II, pp. 78-79.

<sup>2</sup> DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro*. Publicación de Seminario bajo la dirección de FRIDA WEBER DE KURLAT, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, pp. 161-167.

<sup>3</sup> GUILLÉN DE CASTRO, *El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara*, en *Obras*, ed. EDUARDO JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1926, tomo II, pp. 600-632.

*gico prodigioso* ya poco o nada tiene que ver con la historia de Santa Bárbara.

### 1. *Las representaciones del tema en el siglo XVI*

Las dramatizaciones de la leyenda de Santa Bárbara compuestas durante el siglo XVI están claramente destinadas al teatro religioso y a representarse en celebración del día de la Santa o en la procesión del Corpus Christi. La *Farsa de Santa Bárbara* de Diego Sánchez de Badajoz puede haberse representado en cualquiera de las dos ocasiones. La festividad de la Santa es el 4 de diciembre, tiempo poco propicio para la representación dramática al aire libre. Efectivamente Shoemaker opina que esta farsa fue representada dentro de la catedral para la festividad de la Santa y que era una de las pocas obras teatrales del período que hacían uso del foro, o sea, del espacio al fondo del escenario. Durante la primera parte de la obra, Cristo, Santa Bárbara y el ángel de la guarda quedaban en el foro ocultos del resto del escenario y de los espectadores por una cortina que se abría, revelándolos al pastor y a los espectadores cuando les tocaba actuar <sup>4</sup>.

En la catedral de Badajoz se tenía especial devoción a Santa Bárbara; existía una capilla llamada de Santa Bárbara, y en la sillería del coro una imagen de la Santa labrada durante la primera mitad del siglo XVI; en la capilla de bautismo de la catedral, un tríptico de Nuestra Señora de las Angustias, Santa Inés y Santa Bárbara. Shoemaker, de acuerdo con Crawford <sup>5</sup>, sugiere la posibilidad de que el mismo altar de la Santa hubiese podido servir de foro para esta representación <sup>6</sup>.

N. D. Shergold también señala que esta obra, y varias otras, parecen exigir el uso de un telón u otra manera de cubrir y

<sup>4</sup> WILLIAM H. SHOEMAKER, *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1935, p. 99.

<sup>5</sup> JAMES P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 3ª ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967, pp. 46-47.

<sup>6</sup> SHOEMAKER, op. cit., p. 99.

descubrir a los actores. Apunta que la palabra *pabellón* vuelve a aparecer en la *Farsa de Abraham* en la que se refiere claramente a la tienda dentro de la que están sentados los personajes. Dice que es probable que Cristo se sentara debajo de alguna especie de toldo también en la *Farsa de Santa Bárbara*<sup>7</sup>.

Si el pabellón es una tienda, parece que esta obra, igual que la *Farsa de Abraham*, fue destinada a representarse al aire libre, probablemente en la procesión del Corpus Christi. Es verdad que pocas hagiografías solían incluirse en esta procesión, pues su carácter individual y variado resultaba poco adecuado a la dramaturgia del Corpus. Algunas se adaptaban, sin embargo, y en tal caso, no había por qué excluirlas de la procesión. Así, pues, cierta evidencia circunstancial indicaría que la *Farsa de Santa Bárbara* se representó ese día. Si, en cambio, el pabellón sólo sirve de telón para ocultar a los personajes, pudo representarse dentro de la catedral, en celebración de la festividad de la Santa. El supuesto conflicto es de poca importancia, puesto que el escenario bien pudo adaptarse para que la obra se diera en ambas circunstancias.

Mientras el *Auto del Códice de autos viejos* dramatiza la historia de la vida de la Santa, la farsa de Diego Sánchez, más polémica y menos detallada, solo presenta el juicio divino a que es sometida. La moraleja de ambas obras es sin embargo la misma: hay que obrar bien e imitar a la Santa. El *Auto* narra cómo el padre Dioscoro manda construir una torre para encerrar a su hija y protegerla del mundo hasta que se case. El castigo es aparente: se trata del bienestar y la protección de su hija. Bárbara le obedece en cuanto al encierro. El padre mandó a los albañiles abrir dos ventanas en la torre y al ver que hay tres, se enfada, hasta que se entera de que su hija pidió la otra, y le parece bien, sin saber, naturalmente, que las quería como símbolo de la Trinidad. Cuando Bárbara le anuncia que no quiere casarse y que se ha hecho cristiana, Dioscoro quiere matarla,

<sup>7</sup> N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 88.

pero ella escapa al campo donde tropieza con dos pastores: uno le tiene lástima y trata de ayudarla, el otro la traiciona y procura que el padre la encuentre. La breve escena pastoril en la que los dos pastores se contradicen proporciona cierto alivio cómico, y al mismo tiempo prolonga la búsqueda y por ende, la tensión dramática. Al capturarla, Dioscoro le da la oportunidad de volver a su vieja religión; ella se niega, y como castigo, es decapitada.

El *Auto* sólo narra el episodio sin comentar la conversión, mientras Diego Sánchez, en su *Farsa de Santa Bárbara*, prefiere destacar no la vida de la santa sino el carácter polémico del problema de la desobediencia, y así pasa por alto la vida para concentrarse en el proceso divino. El ángel aboga por la santa, diciendo que nació pagana, se convirtió al cristianismo, guardó virginidad toda la vida y nunca abandonó su fe a pesar de ser torturada. Luego el diablo presenta su argumentación en contra, diciendo que nació en pecado original de padres paganos, a lo cual el ángel replica que el bautismo la libró del pecado. El diablo presenta su segundo punto: faltó al cuarto mandamiento al desobedecer a su padre y huir al campo. El ángel contesta que merece aún más gracia por haber huido de un padre infiel, y si huyó de la muerte, fue para servir más a Dios. El diablo pierde el pleito y se marcha aullando. Como culminación, Cristo da a la santa tres coronas, una de oro por haber tenido fe, esperanza y caridad, una de rosas por su muerte de mártir, y una de blancos lirios por haber guardado su virginidad.

## 2. *El converso en su teatro*

Diego Sánchez solía utilizar el arte dramático para señalar una y otra vez que en Cristo no hay distinciones de personas, pues todos los cristianos son iguales ante Dios y solo Él tiene el derecho de juzgarlas. En vista de la numerosa cantidad de conversos que había en Extremadura, no parece casual que las dos farsas de Diego Sánchez, la de Santa Bárbara y la de Santa Susana, que tratan de mujeres calumniadas e indefensas, destaquen

la idea teológica de que el juzgar es propio de Dios. Ellas al encomendarse a Él, consiguen la justicia y la clemencia divinas. Esta doctrina, cien por ciento cristiana, y por la que había abogado Erasmo, atraía a los conversos sujetos frecuentemente a las condenas del mundo. Se consolaban con la idea de que aunque sufriesen en este mundo, tenían la misma esperanza de vida eterna que los cristianos viejos.

Considero que el hecho de postular en su obra una actitud reconciliadora hacia los conversos es casi fundamental en el teatro de Diego Sánchez, y con este motivo el autor solía utilizar la ocasión que le ofrecía la fiesta del Corpus. La procesión había sido instituida para señalar todo el esquema de la salvación, desde la Caída hasta la Redención, en la que todos los cristianos eran iguales ante Dios<sup>8</sup>. Un corolario humano aspiraría a que esta igualdad en la muerte se extendiese a otra igualdad en la vida y ante los hombres. Con notable frecuencia, las farsas de Diego Sánchez implican una demanda de tolerancia para los conversos. En la *Farsa de Isaac*, el pastor compara la ojeriza entre Jacob y Esaú con la que existía entre los cristianos viejos y los nuevos:

Dentro en el vientre riñeron  
con enbidas muy ardiles  
y quantos dellos vinieron  
que nunca bien se quisieron

<sup>8</sup> Para la historia de la procesión del Corpus Christi pueden consultarse los estudios siguientes: MARCEL BATAILLON, "Ensayo de explicación del «auto sacramental»", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205; KATHERINE LEE BATES, *The English Religious Drama*, Port Washington N. Y., Kennikat Press, 1966; HARDIN CRAIG, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, The Clarendon Press, 1964; V. A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, Stanford University Press, 1966; ALEXANDER A. PARKER, "Notes on the Religious Drama in Medieval Spain and the Origins of the *Auto Sacramental*", *MLR*, XXX (1935), 170-182; ELEANOR PROSSER, *Drama and Religion in the English Mystery Plays*, Stanford, Stanford University Press, 1961; FRANCIS GEORGE VERY, *The Spanish Corpus Christi Procession*, Valencia, Tip. Moderna-Olivereta, 1962; BRUCE W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967; *ibidem*, "The Search for a Dramatic Formula for the *Auto Sacramental*", *PMLA*, LXV (1950), 1196-1211; KARL YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford, The Clarendon Press, 1933.

son judíos y gentiles:  
 hizieron los malhazejos  
 entre sí tantas carniças  
 que an agora, en fe parejos,  
 entre llos nueuos y viejos  
 no faltan llas ojariças.

(vs. 31-40)

El villancico al final de la misma farsa proclama la igualdad ante Dios de todos los cristianos:

Gózensen todos christianos,  
 los griegos como los godos,  
 pues que Dios combida a todos.

(vs. 371-373)

La moraleja de la *Farsa de la fortuna* es que para la salvación, no sirven nacimiento, poder ni riqueza; solo valen las buenas obras:

Villancico

En los bienes desta vida  
 no deue fiarse alguién,  
 sino solo en biuir bien.

Copla

En el fin de los mortales,  
 el pobre y el abundoso,  
 el chico y el poderoso,  
 al juzgar quedan yguales:  
 vistos sus bienes y males  
 nadie fauor allí tien,  
 sino solo en biuir bien.

(vs. 281-290)

El hecho de ser la Ley Nueva continuación y cumplimiento de la Vieja se señala en las comidas simbólicas de la Eucaristía en las que participan varios profetas del Antiguo Testamento en las farsas de *Abraham*, de *Moysén*, y de *Isaac*. El autor hace también hincapié en esta misma continuidad en varias farsas navideñas: en la *Farsa del juego de cañas* y otra vez en la *Farsa de Tamar*, patriarcas, profetas y otros personajes del Antiguo Testamento celebran el nacimiento de Cristo. En la *Farsa del Rey David* el pastor David ya no es prefiguración

de Cristo sino que es directamente símbolo de Cristo. La continuidad bíblica, en directo contraste con el conflicto entre las dos Leyes, sigue siendo el tema de la *Farsa de los doctores*. Los tres rabinos, por su educación e inteligencia contrastan con el cristiano que es el inculto y pendenciero pastor y sin embargo, es este quien tiene fe en el Niño.

Hacia el final de la *Farsa de Santa Bárbara*, el pastor destaca que aun la sangre pagana puede producir una santa. Aunque no hay comparaciones explícitas (cosa habitual en Diego Sánchez), en vista de su constante pedido de tolerancia, y dada su repetida insistencia en la igualdad de todos los cristianos, quizá no sea aventurado interpretar este monólogo pastoril como otra manifestación del tema:

¡Dios!, que [de] linage astrosa  
salen hombres muy rebuenos,  
vellacos ni más ni menos  
de linage generosa;  
Sancta Bárbola preciosa,  
unque de gente rruyn,  
hu muy buena: en fin, en fin,  
del espino sal la rrosa.

(vs. 161-168)

El autor de las farsas *de Santa Bárbara* y *de Santa Susana* muestra rasgos que indicarían su condición de converso. Dejando aparte el hecho de que se le tenía a Santa Bárbara en especial devoción en la catedral de Badajoz, la farsa dedicada a su proceso divino, como también la dedicada al proceso de Susana, enseñan cómo dos personas calumniadas consiguen la clemencia y la justicia merecidas. En este sentido, las dos obras se parecen tanto en el asunto como en la moraleja. Pero mientras la leyenda de Santa Bárbara es una verdadera hagiografía, la de Santa Susana no lo es, pues proviene del capítulo 13 del libro de Daniel. Es, en cambio, una leyenda pía de propósito edificante y moral. A Susana, cuyo nombre significa *lirio*, simbólico de su inocencia, se la llama santa por el parecido de su historia con las vidas de varias santas o por la confluencia de su leyenda con

la de la mártir romana del mismo nombre<sup>9</sup>. Sin embargo, no puede ser casualidad que Diego Sánchez escogiera precisamente estos dos procesos, uno humano y otro divino, en los que finalmente las protagonistas, acusadas y perseguidas falsamente, salen victoriosas, quedando implícito que los hombres ignoramos la evidencia, y como solo la conoce Dios, no deberíamos juzgar a las personas, porque juzgar es propio de la Divinidad.

El introito que proviene de una fábula esópica pero que a primera vista parece tener poco que ver con la *Farsa de Santa Bárbara*, sirve para destacar esta moraleja. El pastor lleva tres zurrones, uno detrás que contiene sus propios pecados; uno delante que contiene los pecados ajenos y a un lado, uno más pequeño que contiene sus buenas obras. Puesto que ve los pecados ajenos, tiende a juzgarlos más severamente que a los suyos propios que quedan siempre detrás de él:

juzgamos, como tacaños,  
por ruynes los estraños  
y los nuestros por muy buenos.

(vs. 22-24)

### 3. *¿El cuarto mandamiento o el cristianismo?*

El interés de Diego Sánchez en la polémica del cuarto mandamiento es reminiscente del coloquio de Erasmo intitulado "Virgo *Μισόγαμος*" publicado en Basilea por la editorial de Froben en agosto de 1523<sup>10</sup>. El texto latino de los *Coloquios* se publicó en la Península Ibérica en ¿1546? y otra vez en 1557, aunque la obra en cuestión no parece haberse publicado en traducción castellana<sup>11</sup>. Catalina, la protagonista del coloquio, pregunta a su amigo si está bien desobedecer a los padres que no quieren que ella profese como monja. El amigo le contesta que

<sup>9</sup> *The New Catholic Encyclopedia*, New York, McGraw-Hill, 1967, vol. XIII, pp. 825-826.

<sup>10</sup> DESIDERIO ERASMO, *The Colloquies of Erasmus*, trad. Craig R. Thompson, Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 99.

<sup>11</sup> MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España*, trad. Antonio Alatorre, 2<sup>o</sup> ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. XLI, nos. 316 bis y ss.



en algunos casos está bien desobedecer a los padres para abrazar la causa de Cristo. Pero estaría mal que un cristiano abandonara a un padre pagano que depende de él para su manutención. Por el contrario, si el pagano quiere profesar en la religión de Cristo y sus padres se lo prohíben, el pagano hace bien en preferir a Cristo. Es este el caso de Santa Bárbara. Cuando surge un conflicto entre las dos leyes, la Nueva tiene supremacía sobre la Vieja. La Santa hizo bien en desobedecer a su padre cuando se tornó cristiana, porque rompió el cuarto mandamiento por una causa mayor, que era el cristianismo. El tema polémico en Diego Sánchez y en Erasmo es similar y los dos dan la misma respuesta. La conversión de la joven no es un caso sencillo de desobediencia a un padre tirano o desinteresado. La hagiografía y por ende el *Auto* (como también la comedia de Guillén de Castro) destacan el amor de Dioscoro por su hija, a quien encierra para su protección. La condena a muerte a causa de un enojo repentino, pero luego, en *El prodigio de los montes*, procurará convencer a Marciano de que exceptúe del castigo a su hermano, así también Bárbara podrá salir en libertad. También los padres de la muchacha del coloquio erasmiano la quieren y la proveen de todo lo posible. Venganzas y tiranías no caben ni en la hagiografía ni en el *Coloquio*: se trata más bien de un caso de conciencia. De la misma manera en que el tema no constituye novedad en Diego Sánchez, Erasmo tampoco fue su primer exponente. En este sentido cabe recordar la *Summa contra gentiles* de Santo Tomás de Aquino.

Durante los siglos XVI y XVII, el tema llegó a ser en España casi un lugar común, que reaparece en la historia del cautivo insertada en la primera parte del *Quijote*. El amor del padre por Zoraida se pone de manifiesto en su reacción cuando la cree desmayada en los brazos del cautivo y otra vez en el barco. Sin saber que está de parte de los cristianos, les dice que pueden hacer su voluntad con él, pero que a ella la pongan en libertad. Al enterarse de que piensa tornarse cristiana, reacciona tan violentamente como Dioscoro, mas en vez de destruir a la hija, su violencia es auto-infligida y se arroja al mar. Este pa-

dre hubiese podido ser una figura cómica y unidimensional, mas no se lo permite Cervantes. El autor hace que lo rescaten del agua y lo dejen en una isla donde algún barco pueda recogerlo. Para recibir el bautismo, Zoraida no solo ha tenido que engañar a su padre; también conspiró maltratándolo. Spitzer comenta que ningún matrimonio concertado sobre la base de una violación tan flagrante del cuarto mandamiento, podría concluirse sobre la tierra si Dios no tuviera el poder de suspender las leyes de la moralidad humana cuando estas entran en conflicto con la realización de sus propios fines<sup>12</sup>. Parecería como si Cervantes conociera el coloquio en que Eubulo explica a Catalina que aun en la antigüedad, el que se convertía al cristianismo seguía debiendo respeto a sus padres aunque ellos fuesen todavía paganos, y debía continuar respetándolos todo lo posible sin poner en peligro su cristianismo<sup>13</sup>. De manera que, aunque el padre de Zoraida ha pasado un momento bastante desagradable emocional y físicamente, por el respeto que Zoraida le debe, los cristianos lo recogen del agua y lo dejan en lugar desde donde su retorno a casa está casi asegurado.

#### 4. *Santa Bárbara en la obra de Guillén de Castro*

La obra de Guillén de Castro, que también se sirvió de la hagiografía, es de fecha incierta, si bien Juliá Martínez opina que *El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara* debía de estar escrita ya en el siglo XVII<sup>14</sup>.

La comedia muestra conformidad con los elementos básicos de la leyenda: la joven santa, encerrada en la torre por mandato de su padre, se ha tornado cristiana secretamente, y luego preferirá el martirio a rechazar su nueva religión. En lo tocante a la dramaturgia, Castro hace que la hagiografía se acomode a la fórmula de la comedia e incluso al código del honor, sin

<sup>12</sup> LEO SPITZER, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1961, p. 175.

<sup>13</sup> ERASMO, op. cit., p. 111.

<sup>14</sup> CASTRO, ed. cit., II.

hacer a un lado las partes más emocionantes de la historia, tales como la construcción de las tres ventanas en la torre y el amor paterno, y añadiendo elementos que incrementan el dramatismo de la obra, como la historia de Federico —galán enamorado de Bárbara— con el demonio, la tentativa del demonio contra Bárbara y también varios milagros. Al comenzar la segunda jornada, la mayoría de la población se ha congregado en una vega debajo de la torre en que está encerrada Bárbara. Para averiguar cuál de sus dioses es el más poderoso, estos paganos les están haciendo sacrificios para que el dios supremo haga una señal de fuego. Cuando Bárbara pide un milagro al Dios cristiano, Este envía truenos y un ángel, mediante tramoyas teatrales que no eran posibles un siglo antes. Ante el milagro que acaba de producirse, el demonio comprende que va a perder muchas almas si no disuade a Bárbara de su cristianismo, porque el milagro reciente convirtió a muchos. Castro agrega otro milagro poco después en el mismo acto: cuando alguien deja abierta la puerta, Bárbara sale de la torre y se duerme debajo de un árbol; su ángel de la guarda, que ve venir a Federico acompañado del demonio, devuelve a la futura santa a su torre.

Federico procura romper su pacto cuando el demonio no cumple con su parte. En primer lugar, Bárbara está presa porque su padre la denunció a las autoridades. Enojado, Federico procura forzarla, pero sin éxito porque su ángel la protege. Al comprobar su calidad de mártir, Federico decide convertirse también y el prefecto Marciano se ve obligado a matar a su propio hermano. Dioscoro trata sin éxito de disuadirlo porque si Marciano no mata a Federico, Bárbara tampoco tendrá que morir. Al llegar el demonio para reclamar el alma de Federico, la martirizada Bárbara interviene para salvarlo, con lo cual Marciano se convence y también se convierte. La comedia termina con una vuelta al tema principal: el martirio de Santa Bárbara; suenan chirimías, baja un ángel con dos coronas y palmas y después de presentárselas, sube al cielo con ella.

★ la historia de la Santa, Castro añadió una intriga amorosa, fácilmente imaginable pues se sabe que la santa rechazó a

varios pretendientes. Federico, rechazado por ella, pacta con el diablo para conseguirla, pero este demonio de Guillén de Castro nada tiene que ver con el de Diego Sánchez, en cuya farsa no es más que el fiscal, un cobarde que huye aullando al perder su pleito. El demonio de Guillén de Castro es, en cambio, el bien conocido engañador del motivo de Fausto.

Dioscoro, como dijimos, había encerrado a su hija para protegerla de los hombres; de ahí a la idea de protegerla de un hombre determinado que puede ser la causa de un intriga amorosa hay solo un paso. En cuanto a la adición de un motivo del código del honor, Federico llega a hablar con Bárbara en el templo de Júpiter, en la única ocasión en que sale de su torre. El padre, enojado, se preocupa más por su honra que por su hija:

Señor Federico, aquí  
que me hagáis merced a mí  
os ruego, si sois servido,  
de no intentar mi deshonra  
con tan públicas acciones:  
ved que las murmuraciones  
son áspides de la honra.

(p. 603)

A pesar de ser Federico hermano del prefecto, Dioscoro amenaza con matarlo si causa su deshonra. Dioscoro, que había pensado mudarse a la ciudad con su hija, decide, al ver cuán atrevido es el galán, que estará mejor en la torre. Sin embargo, la honra puede mancharse aun en la torre, donde el demonio aparece ante Bárbara y amenaza con difamarla si no se casa y deja de ser cristiana. Como se niega, el demonio, vestido de galán, deja que Federico lo vea en el balcón de la dama. Bárbara, indefensa, reza a Cristo pidiendo que Él la salve del engaño urdido por el demonio, utilizando un motivo, remedio de indefensos, visto ya en las otras versiones de la vida de la Santa; así, su muerte no resultará de la mancha de su honra, sino de su cristianismo.

Castro se desvía de la hagiografía también en otro detalle: al ver que Bárbara lo rechaza, Federico firma un pacto con el

demonio para poseerla. Incapaz de entender cómo la cristiana puede estimarle a él y adorar a Cristo al mismo tiempo, Federico la delata a su padre. Al averiguar la verdad de la acusación, Dioscoro procura matarla, mas lo detiene Federico quien sale en seguida para contar el incidente al demonio cuya identidad el galán todavía ignora. Al terminar la segunda jornada, Dioscoro pide perdón a los dioses por su vacilación:

Disculpadme,  
 dioses santos, dioses bellos,  
 que es hija, al fin, y los hijos  
 son, aunque nunca sean buenos,  
 pedazos del corazón  
 y de los ojos espejos.

(p. 621)

El desenlace sigue el único camino abierto a una comedia de santos: el martirio y la salvación.

##### 5. *La influencia de Santa Bárbara en "El mágico prodigioso"*

Aun con añadiduras que la alejan casi totalmente de una sencilla vida de santa, la hagiografía seguía representándose para la fiesta del Corpus Christi. La fecha más probable de la composición de *El mágico prodigioso* de Calderón es 1637, fecha que aparece en el manuscrito junto con la información de que la obra fue compuesta para el pueblo de Yepes en la provincia de Toledo, con ocasión de las festividades del Corpus Christi<sup>15</sup>.

Las fuentes de *El mágico prodigioso* son, además de *El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara*, dos comedias de Mira de Amescua, *La mesonera del cielo* y *El esclavo del demonio*; esta última, basada en la leyenda de San Gil de Portugal, es la primera dramatización española de un pacto con el diablo. La base hagiográfica de *El mágico prodigioso* es la leyenda de los santos Cipriano y Justina, martirizados en Nicomedia. Hesse señala que los tempranos autores de vidas de santos confundieron a dos Ciprianos, uno que sufrió el martirio

<sup>15</sup> EVERETT W. HESSE, *Calderón de la Barca*, New York, Twayne, 1967, p. 87.

junto con Justina en el año 304, y otro que había sido martirizado en 258<sup>16</sup>. La elevada cantidad de fuentes y la imaginación del dramaturgo apartan la comedia calderoniana de la leyenda de Santa Bárbara casi totalmente. Casi la única semejanza entre Bárbara y Justina es el hecho de vivir entre paganos y morir vírgenes y mártires como tantas otras santas (Ver *La leyenda áurea*). Tanto *El prodigio de los montes* como *El mágico prodigioso* contienen un pacto con el demonio y se conforman al código del honor y a la fórmula de la comedia. *El mágico prodigioso*, entonces, aunque inspirado en *El prodigio de los montes*, no puede considerarse como otro tratamiento de la leyenda de Santa Bárbara puesto que las semejanzas, aunque numerosas, tocan el lugar común. Calderón, al parecer, utilizó solo los elementos de comedia añadidos por Castro —la intriga amorosa, la preocupación por la honra y el pacto diabólico—. Hasta varía el santo historiado. La confusión y confluencia de por lo menos cuatro santos en la comedia calderoniana es de poca monta literaria porque los santos no tienen mucha individualidad. Siendo el “vas electionis” o “medium divinum”, el santo es poco susceptible al amor propio o a los intereses mundanos. En la comedia, el santo suele ser el instrumento de las fuerzas divinas que actúan mediante su persona<sup>17</sup>. Por eso el interés dramático no consiste en el hecho de dramatizar una historia bien conocida, sino en la manera de hacerlo, en el enfoque e interpretación del dramaturgo.

## 6. Conclusión

Hemos visto una progresión en el arte escénico y muchos cambios argumentales en la hagiografía de Santa Bárbara desde el siglo XVI al XVII. Empezamos por una sencilla dramatización de la vida de la Santa en la que el único elemento ajeno a la historia es un breve diálogo entre dos pastores rústicos.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>17</sup> KARL VOSSLER, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, p. 55.

cos, uno que quiere ayudar a Bárbara en su huida y otro que la entrega a las autoridades. Diego Sánchez de Badajoz lleva al tablado el proceso divino de Santa Bárbara, junto con su propia interpretación de un debate de la época, en que se muestra que cuando las dos Leyes están en conflicto, la Nueva tiene supremacía sobre la Vieja. Diego Sánchez vuelve a tratar este tema de modo explícito en la *Farsa de la Iglesia* en donde la Iglesia, personificada en forma de una hermosa y honesta joven, es hija de una vieja mujer caída que representa la Sinagoga. Después que la hija procura convencer a su madre de la supremacía de la nueva religión, el pastor bautiza a un moro. Así, la farsa muestra la victoria del cristianismo sobre el judaísmo y el Islam. La moraleja que termina la obra no deja lugar a dudas:

## Villancico

Trocónos ya Iesuchristo  
el oscura pesadumbre  
en suaue y clara lumbre.

## Copla

Ya los libros de Moysén  
an cumplido sus figuras;  
desque vino nuestro bien  
que cumplió las Esereturas  
ya no biuimos ascuras,  
antes con gran dulçedumbre  
en suaue y clara lumbre.

(vs. 231-240)

Después, Guillén de Castro, que quizá refunda una comedia de Lope sobre la leyenda de Santa Bárbara, añade la intriga amorosa y el pacto con el demonio. El interés ya no está mayormente en la hagiografía; esta solo sirve de base para idear una obra independiente que se conforma a las fórmulas establecidas de la comedia. Y aunque *El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara* es una de las fuentes de que se sirvió Calderón para *El mágico prodigioso*, esta comedia ya nada tiene que ver con Santa Bárbara.





SERIE Y ASONANTE EN LA SUBDIVISIÓN DEL  
*CANTAR DE RODRIGO*

Es ya un lugar común de la crítica del *Cantar de Rodrigo* la indicación de su carácter de obra de decadencia. Ya sus primeros comentadores insistieron en el contenido heterogéneo de la obra, en la incoherencia de sus episodios. Así, Eugenio de Ochoa, en su *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (1841) ve en la obra “un conjunto de retazos desparejados de varios autores y de varios tiempos”; Durán, en su edición del *Cantar* añadida como apéndice a su *Romancero general*, la considera como “obra de un juglar del pueblo, ignorante y salvaje”. Sin embargo, es importante señalar que ya en 1347, Wolf atribuía el estado actual del poema a la mano de un refundidor; esta opinión habría de ser posteriormente retomada por Milá y Fontanals al afirmar que “para explicar ciertas incongruencias de versificación y de lenguaje ... debemos suponer que la copia que poseemos es debida a un mal escribiente”. Para terminar este rápido examen, baste recordar que Menéndez y Pelayo lo comparó con “...el cuaderno de apuntaciones de un juglar degenerado que embutió en él todo lo que sabía ... sin unidad orgánica”, y que Menéndez Pidal asimiló el *Cantar* a “un centón revuelto de cosas mal recordadas y fuera de propósito”.

Esta decadencia se manifiesta también en la forma del poema y en el uso de la asonancia, que ponen de relieve, una vez más, el carácter inorgánico e incongruente del *Cantar de Rodrigo*.

Si bien la serie no tiene en el *Cantar de Mio Cid* la misma “funcionalidad” que, por ejemplo, en la *Chanson de Roland*,

es decir, que el cambio de asonancia no siempre responde a un cambio de asunto o a una variación dentro del asunto mismo, no puede negarse que en la mayoría de los casos se rige por algunos principios formales —fórmulas de introducción y de conclusión— y de contenido. El panorama que ofrece el *Cantar de Rodrigo* es, por cierto, muy distinto.

Haciendo a un lado el problema planteado por el prólogo en prosa<sup>1</sup>, el *Cantar de Rodrigo* consta de 31 series asonantadas de muy diversa longitud (entre 2 y 265 versos) distribuidas entre cuatro asonantes que son, por orden decreciente de frecuencia, *á-o*, *á*, *ó*, *é-o*.

Parece bastante difícil desentrañar el principio que rige la variación de asonancia. Ello se debe, en primer lugar, a que es casi imposible pretender que haya unidad en una serie de más de 250 versos. Tal, por ejemplo, el caso de la serie comprendida entre los vs. 417 y 682 en la que se relata la entrevista de Rodrigo con el rey Fernando, el desaire de que este último es objeto, la boda de Rodrigo, el voto de las cinco lides, la victoria contra Burgos de Ayllón, la negación que Rodrigo hace de su vasallaje, el vasallaje de Burgos de Ayllón ante Rodrigo, el desafío del rey de Aragón por la posesión de Calahorra, la peregrinación de Rodrigo a Santiago, el episodio con el leproso, etc.<sup>2</sup>.

Y así, frente a casos en que es bastante complicado explicarse el hacerse y deshacerse de una asonancia (cfr., por ejemplo, vs. 314-315 y 316-320, 683-685), hay otros en que el juglar parece revelar notable sutileza. Ante los vs. 117-123, por ejemplo, cabría preguntarse si el brusco cambio de asonancia y, pro-

<sup>1</sup> ALBERT B. LORD en su obra *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960, pp. 126-127, considera que a menudo, sobre todo al comienzo de ciertos cantares, se observa una mezcla de prosa y verso debido a que el cantor que dicta el poema no se ha acostumbrado aún totalmente al ritmo de la recitación. Es evidente que esta teoría sólo se aplicaría si se parte del supuesto de un *texto dictado*.

<sup>2</sup> Por otra parte, es importante señalar que no siempre los versos de introducción y de conclusión señalan con claridad el principio y el final de una serie (lo cual no significa que no existan y que no se los halle a veces, como en el *CMC* en el interior de una serie, señalando, tal vez, antiguas divisiones del poema. Cfr., por ejemplo, los vs. 405, 406, 447-448, 478-479, 516-517, 929, 930).

bablemente, de entonación musical, no tendría por objeto provocar cierto suspenso: la serie anterior se interrumpe abruptamente (el cambio de asonancia en el v. 117 provoca el desmembramiento de dos proposiciones coordinadas) con el descubrimiento de la cueva de San Antolín, y la siguiente comienza con el del altar que conserva las reliquias del santo. Parecería como si con dicho cambio el autor hubiera querido subrayar la importancia del hallazgo.

El caso de los vs. 787-818 (loor del rey Fernando) es igualmente significativo. Sin embargo, en esta oportunidad, nos encontramos ante un fenómeno de otra índole. Después de una larga serie de asonancias en *á-o* (vs. 688-786) cuya última parte relata los preparativos de Fernando y Rodrigo para ir a Francia, comienza en asonante *ó* el loor de Fernando. Este detalle nos exige reexaminar las teorías relativas a la división estructural del *Cantar de Rodrigo*.

En su edición del *Cantar*, Menéndez Pidal<sup>3</sup> propone una división en seis partes:

1) *Introducción* (Prólogo en prosa; vs. 1-203: resumen de los reyes de León, prisión y huida del conde Fernán González, su regreso a Castilla y triunfos sobre Navarra y Aragón, nómina de sus descendientes hasta Sancho Abarea, leyenda de la diócesis de Palencia).

2) *Introducción*, segunda parte (vs. 204-262: genealogía de los descendientes de Laín Calvo hasta Rodrigo). Recordemos que Menéndez Pidal enmienda el texto intercalando los vs. 251-262: "De los fijos de Layn Calvo todos quatro hermanos" ... "et fizo en ella un fijo quel dixeron Ruy Dias el buen guerreador", a continuación de 222.

3) *Fernando*, primer rey de Castilla (vs. 223-292).

4) *Rodrigo* (vs. 293-448: Rodrigo mata al conde de Gormaz, padre de Jimena; Jimena pide justicia al rey y decide luego ca-

<sup>3</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951.

sarse con Rodrigo; Rodrigo y su padre en las cortes de Zamora; Rodrigo no decide volver a ver a Jimena hasta no haber llevado a cabo las cinco lides).

5) *Las cinco lides* (vs. 449-745: contra el rey Burgos de Ayllón; lid sobre Calahorra; traición de los condes y victoria sobre los cinco reyes moros; reposición del obispo de Palencia).

6) *La quinta lid* (vs. 746-1164: entrada del rey Fernando y de Rodrigo en Francia).

En su estudio sobre el *Cantar de Rodrigo*, Manuel Milá y Fontanals<sup>4</sup> dividía el poema tan solo en dos cantares, división que coincide con la propuesta por Menéndez y Pelayo, “aunque sin la expresa división que separa entre sí los tres *Poemas* de la vejez. Son materia del primer cantar los hechos del joven Rodrigo en España y del segundo su novelesca expedición a Francia con el rey D. Fernando.” El canto lírico de alabanza de este último (los ya citados vs. 787-818) es “un fragmento descarriado de otro cantar que debe ser el de la partición de los reinos”<sup>5</sup>. En un estudio reciente, S. G. Armistead<sup>6</sup> reactualiza los puntos de vista de los dos críticos anteriores considerando como dos lides separadas la que Menéndez Pidal unifica como tercera: la traición de los condes y la victoria obtenida sobre los cinco reyes moros. El paralelismo entre ambos pasajes (victoria, captura, prisión) permitiría considerar la derrota de los condes como una cuarta victoria de Rodrigo. El poema tendría entonces, además de la Introducción, dos cantares:

a) Cantar de las cinco lides (vs. 293-745).

b) Cantar de la invasión de Francia (vs. 746-1146).

Precisamente, el estudio del asonante y de la organización

<sup>4</sup> M. MILÁ y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana*, Madrid, 1951, p. 332.

<sup>5</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos españoles*, tomo XI, Madrid, 1924, p. 338.

<sup>6</sup> S. G. ARMISTEAD, “The structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*”, *RPh*, XVII (1963), 338-345.

de las series en general parece confirmar la teoría de la división en dos cantares. En efecto:

a) El segundo cantar es mucho más unitario; desaparecen las largas digresiones genealógicas, se reduce la acumulación de episodios de diversa índole.

b) Desaparece el asonante *é-o*, y el asonante *ó* se vuelve mucho más frecuente.

c) Las series son mucho más breves y unitarias, y en ciertos casos su organización parece más estructurada, sobre todo en las pertenecientes al comienzo de esta parte (vs. 736-818: loor de Fernando y mención de los caballeros; 821-829: mención de los caballeros enemigos; 830-845: los caballeros castellanos piden al rey que se retire).

d) Son más frecuentes las reminiscencias épicas<sup>7</sup>, llamando la atención, en todos estos casos, el hecho de que la asonancia sea la misma en el *Cantar de Mio Cid* y en el *Cantar de Rodrigo*. Más que de préstamo directo podría tratarse, en esta oportunidad, del empleo de fórmulas provenientes de un fondo común, sobre todo si se tiene en cuenta que nos hallamos frente a "motivos" más o menos estereotipados: mención de caballeros que

<sup>7</sup> Cfr. *Cantar de Mio Cid*, vs. 726-730: "Veriedes tantas lanças premer e alçar,/ tanta adáraga foradar e passar,/ tanta loriga falssar e desmanchar,/ tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,/ tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.", y *Cantar de Rodrigo*, vs. 930-934: "Veriedes lidiar a profía, e tan firme se dar,/ atantos pendones obrados alçar e abaxar,/ atantas lanças quebradas por el primero quebrar,/ atantos cavallos caer e non se levantar,/ atanto cavallo sin dueño por el campo andar." *CMC*, vs. 735-741: "Minaya Albar Fáñez que Çorita mandó,/ Martín Antolínez, el Burgalés de pro,/ Muño Gustioz, el que mandó a Mont Mayor,/ Albar Albaroz e Albar Salvadórez,/ Galín Garciaz, el bueno de Aragón,/ Félez Muñoz so sobrino del Campeador.", y *CR*, vs. 802-805: "et el conde don Martín Gómez, un portogalés de pro,/ et el conde don Nuño Núñez, que a Simancas mandó;/ y el conde don Ordoño de Campos el mejor,/ et el conde don Fruela, que a Salas mandó,"; *CMC*, vs. 2923-2926: "Rey es de Castiella e rey es de León/ e de las Asturias bien a San Çalvador,/ fasta dentro en Santi Yague de todos es señor,/ ellos comdes gallizianos a él tienen por señor.", y *CR*, vs. 786-789: "el buen rey don Fernando par fue de omperador;/ mandó a Castilla Vieja, et mandó a León,/ et mandó a las Esturias fasta en Sant Salvador;/ mandó a Galicia onde los cavalleros son."

forman el séquito de un soberano, descripción de una batalla encabezada por “veriedes”, anáfora de “tanto”; asimismo, los mensajes (vs. 903-927) nos ponen frente a un rasgo formulístico frecuente en la epopeya. Por otra parte, no son escasos los versos aislados con reminiscencias del *Cantar de Mio Cid*<sup>8</sup> y que también podrían constituir clichés épicos. Sin embargo, la escasez de documentos épicos españoles impide emitir un juicio decisivo sobre el problema de la fórmula épica.

Todos estos caracteres de índole estilística oponen claramente ambas partes, refuerzan la idea de una bipartición del *Cantar* y permiten atribuir a la segunda una construcción de tipo más tradicional.

MARÍA SILVIA DELPY

Instituto de Filología

<sup>8</sup> Cfr. por ejemplo, v. 71: “en pie fue levantado”; v. 158: “de los ojos llorando”; v. 440: “en yermo nin en poblado”; v. 607: “plazer de grado”; v. 623: “embrazar el escudo”; v. 707: “amidos que non de grado”; v. 1052: “dan çevada de día”; v. 1132: “apriessa dan çevada ç pienssar de cavalgar”.

LOS ESTRIBILLOS DE TISBEA Y DE LA PESCADORA  
 EN *EL BURLADOR DE SEVILLA* Y EN *TAN LARGO*  
*ME LO FIAÍS*

Dos valiosas ediciones recientes<sup>1</sup> han hecho que nos replanteáramos el viejo problema de la prioridad entre *El Burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*. El punto de partida en esta ocasión es el análisis —creemos que aún no hecho— de los tres parlamentos fundamentales de Tisbea, aquellos que incluyen estribillos (*Burl.*, I, 597-636; I, 985-1030; III, 376-408) en relación con los del personaje correspondiente de *Tan largo*...

Sabido es que cuando Don Juan reacciona de su desmayo en brazos de Tisbea, a la que en ese momento ve por vez primera, rápidamente su palabra adquiere la galanura y seducción que le son características. La pescadora, sin embargo, es cauta y prefiere no dejarse envolver por el hechizo verbal, o en todo caso, dada su impotencia ante el influjo donjuanescos, procura alejar los posibles males con aquel ruego que sintetiza el *primer estribillo*: *¡Plega a Dios que no mintáis!* (A):

D. Juan. Viuo en vos, si en el mar muero.	
Ya perdi todo el recelo	585
que me pudiera anegar,	
pues del infierno del mar	
salgo a vuestro claro cielo.	
Vn espantoso huracan	
dio con mi naue al traues,	590

<sup>1</sup> Nos referimos a: Tirso de Molina, *L'Abuseur de Seville (El Burlador de Sevilla)*. Introduction, traduction et notes par P. GUENON. Collection bilingue. Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1967. Y *Tan largo me lo fiáis*. Introducción, texto, anotaciones críticas y epílogo por XAVIER FERNÁNDEZ. Madrid, Revista "Estudios", 1967.

- para arrojarme a esos pies,  
que abrigo y puerto me dan.  
Y en vuestro diuino oriente  
renazco, y no ay que espantar,  
pues veis que ay de amar a mar  
vna letra solamente. 595
- Tis. Muy grande aliento teneys,  
para venir [sin aliento],  
y [tras] de tanto tormento,  
mucho [contento] ofreceys. 600  
Pero si es tormento el mar,  
y son sus ondas crueles,  
la fuerça de los cordeles  
pienso que os hazen hablar. 605  
Sin duda que aueys bebido  
del mar la oracion passada,  
pues por ser de agua salada  
con tan grande sañ ha sido.  
Mucho hablais quando no hablais  
y quando muerto venis, 610  
mucho al parecer sentis,  
*plega a Dios que no mintays.*  
Pareceys cauãllo Griego,  
que el mar a mis pies desagua,  
pues venis formado de agua, 615  
y estays preñado de fuego.  
Y si mojado abrasays,  
estando enxuto, que hareys?  
mucho fuego prometey,  
plega a Dios que no mintays. 620

Y luego de una intervenci3n de Don Juan, Tisbea continúa su parlamento:

Por mas elado que estays,  
tanto fuego en vos teneys,  
que en este mio os ardeys, 635  
*plega a Dios que no mintays.*

Es decir que el estribillo aparece aquí tres veces, en perfecta gradaci3n: el primero como verso final de la *cuarta* redondilla; el segundo, terminando la *segunda* redondilla siguiente; y el tercero y último, en contestaci3n al parlamento de Don Juan —que interrumpe y matiza la gradaci3n— como final de *una sola* redondilla, con que terminan la respuesta de Tisbea y la escena.



Una última vez se escucha la exclamación de la pescadora, en la cuarta aparición de este estribillo, nuevamente cierre de escena:

D. Juan. Ando en pena, como veys.  
 Tis. Mucho hablays.  
 D. Juan. Mucho entendeys. 695  
 Tis. *Plega a Dios que no mintays.*

La redondilla comprendida en los vs. 633-636, que termina la escena, según dijimos, es el punto máximo de la gradación y a éste se llega mediante la antítesis hielo-fuego. Ocioso sería señalar los recursos estilísticos, marcadamente barrocos, gala de la lengua de Tisbea, basados en juegos formales y semánticos, contraposiciones, repeticiones y metáforas. Pero lo que importa destacar es que el concepto *fuego* funciona aquí como elemento anticipador: resurge poco después cuando Tisbea, ya voluntariamente sometida al deseo de Don Juan —“[...] Yo a ti me allano, / baxo la palabra y mano / de esposo [...]”, vs. 938-940—, exprese: “Ven, y sera la cabaña / del amor que me acompaña, / talamo de nuestro fuego.” (vs. 950-952); y más tarde desempeña papel fundamental en la reiteración que inicia el primer verso del monólogo angustiado de Tisbea al final de la Jornada I: “Fuego, fuego, que me quemo”, etc. Estamos ahora ante otro parlamento de la pescadora que incluye el *segundo* estribillo (B). (Por otra parte, el fuego —de la pasión y/o de la realidad, en este caso— que devora a Tisbea, preanuncia el otro fuego —de la condenación definitiva— que perderá finalmente a Don Juan: “que me abrasso, no me abrases con tu fuego. / *d. Go.* Este es poco / para el fuego que buscaste:” (vs. 947-949) y “Que me quemo, que me abraso”, (v. 967). Ese largo y dolorido monólogo pone fin a la Jornada I:

Tis. Fuego, fuego que me quemo, 985  
 que mi cabaña se abrasa,  
 repicad a fuego, amigos,  
 que ya dan mis ojos agua.  
 Mi pobre edificio queda  
 hecho otra Troya en las llamas, 990  
 que despues que faltan Troyas,  
 quiere amor quemar cabañas.  
 Mas si amor abrasa peñas,

con gran yra, y fuerça estraña,  
 mal podrán de su rigor 995  
 reseruarse vmildes pajas:  
*fuego, çagales, fuego, agua, agua,*  
*amor, clemencia, que se abrasa el alma.*

Los dos versos finales constituyen, con leve variante, el estribillo que ha de aparecer dos veces más, como conclusión de cada una de las estrofas dichas por Tisbea (vs. 1011-1012; 1029-1030) y en una última ocasión hemos de oírlo (vs. 1043-1044) después de una breve interrupción que corresponde al diálogo entre Anfriso y Coridón: igual tratamiento, pues, que en el caso A. No sabemos con exactitud si Tirso quiso que el espectador viera a Tisbea en escena, ya salvada por los pescadores y reiterando su ruego (*Anfri.* “Al mar se arroja / *Cori.* Tisbea, detente y para: / *Tis.* Fuego, fuego, çagales, agua, agua, / amor, clemencia, que se abrasa el alma.”, vs. 1041-1044), o si el propósito no llegó a cumplirse puesto que las palabras de Anfriso sorprenden un poco si se recuerdan las penúltimas de Tisbea: “mas no importa que se vaya, / que en la presencia del Rey / tengo de pedir vengança”, vs. 1026-1028. Sea como fuere, resulta muy claro suponer que el pretendido suicidio no se cumple ya que Tisbea tendrá luego otras intervenciones. Lo que hay que destacar es que esa aparente falta de coherencia en la actitud de Tisbea, propia de la exaltación de sus sentimientos y palabras que la hacen pasar, en su desesperación arrebatada, del deseo de venganza al de darse muerte, queda sin embargo, compensada y el clímax se logra en momento oportuno —el final de la Jornada I— gracias al estribillo, que en su construcción simétrica y reiterativa, trasunta todo el dolor de la protagonista<sup>2</sup>. Los recursos expresivos son los mismos que ya hemos señalado en el parlamento anterior. Pero la antítesis fuego-hielo de aquél

<sup>2</sup> El Profesor Bihler señalaba que “los estribillos aparecen en las lamentaciones de los engañados: I/9 (Octavio), I/12 y I/18, 20 (Tisbea), II/19, 20 (Batricio). ¡Es muy significativo el hecho de que Mota y Amin-ta, más fríos y calculadores, no se lamentan!” (Ofr. HEINRICH BIHLER: “Más detalles sobre ironía, simetría y simbolismo en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 216.

da lugar, ahora, a la antítesis fuego-agua; ambos elementos de la primera se referían exclusivamente a Don Juan y a Tisbea; en este momento, en cambio, ella ha salido de su mundo y uno de los integrantes de la contraposición segunda es —en ese grito que queda encarecido y al mismo tiempo demorado por la enumeración repetitiva y asindética— ‘agua’, que constituye una suerte de pedido de ayuda a otros; y la invocación ‘zagales’ en el mismo estribillo, es la que relaciona su ámbito individual con el familiar que la circunda. Además, ya desde el primer momento, que hemos comentado, se vincula a don Juan con la idea del agua o/y mar del que surgiera (véanse vs. 584-596; vs. 601-609 y, sobre todo, vs. 613-616: “Pareceys cauallo Griego, / que el mar a mis pies desagua, / pues venis formado de agua, / y estays preñado de fuego.”). Anotemos, al pasar, que Tirso en este segundo parlamento, retoma dos conceptos ya volcados: la alusión a Troya, aunque de larga data, corriente en la literatura del siglo XVII (vs. 989-991) y a la ‘cabaña’ antes mencionada (vs. 984-992 relacionados con vs. 950-952). En la Jornada III, antes de que Tisbea encuentre a Isabela, en aquella declaración de quejas y amargura, tantas veces mentada, que empieza en el v. 343 “robusto mar de España”, se retoman ambos conceptos y vuelve a aparecer la antítesis fuego-agua, con el sentido que ya advertimos en los ejemplos anteriores:

Tis. Robusto mar de España,  
 ondas de fuego, fugitiuas ondas,  
 Troya de mi cabaña,  
 que ya el fuego por mares y por ondas                      345  
 en sus abismos fragua.

ua.

isten y desarrollan  
 os.  
 abela se incluye el  
*ue en hombres fía!*  
 én en *Santa Juana*,  
 ene en boca de Tis-  
 onaje femenino del  
 ado, quien se detie-

y el mar forma por las llamas ag

Es decir que los parlamentos de Tisbea ins-  
 elementos que se dan ya en el primero de ell-

Poco después, durante el diálogo con Is-  
 tercer estribillo (C): *¡Mal haya la mujer q*  
 Ya es sabido que la imprecación aparece tambí-  
 pero nos importa señalar aquí el valor que ti-  
 bea. Indudablemente, la pescadora es el pers-  
*Burlador* trabajado por Tirso con mayor cuid

ne y se adentra en su complejo mundo afectivo, tumultuoso y contradictorio. Tisbea es la única mujer de la obra conquistada por amor, por eso, burlada ya y muerto Don Juan, no puede haber 'final feliz' para ella. Todos los demás olvidarán o serán compensados:

Rey.	Iusto castigo del cielo, y agora es bien que se casen todos, pues la causa es muerta, vida de tantos desastres.	1055
Octa.	Pues a envidado Isabela, quiero con ella casarme.	1060
Mot.	Y yo con mi prima. Bat. Y nosotros con las nuestras, [...]	

Cierto es que el plural en boca de Batricio podría hacer suponer sus bodas con Aminta y las de Anfriso con Tisbea, pero el autor prefiere no dar solución explícita.

Dijimos más arriba, que el sostén y apoyo de la fuerza dramática de Tisbea están dados, o al menos enfatizados, por el estribillo. En el caso C, entendemos que ocurre lo mismo y por eso consideramos que la lección exacta debiera adjudicar el estribillo del v. 401 nuevamente a Tisbea y no a Isabela, como es común indicar. De ese modo, quedaría intensificada la antítesis de la realidad actual negativa y la gozosa, que no fue: vs. 400-401, *Tis*. "La dicha fu[e]ra mia. / Mal haya la muger que en hombres fia", sentido que se pierde si se atribuye el estribillo a Isabela en afán de señalar que ambas viven idéntica situación. El problema afectivo no es el mismo y sólo Tisbea vive desgradadamente la traición de Don Juan. Hacer compartir el estribillo entre ambas burladas sería sacarlas del plano de desigualdad que Tirso se ha encargado bien de subrayar y haría, sin duda, perder fuerza al personaje de mayores posibilidades en una concepción dramática eminentemente barroca. Por otra parte, haciendo a un lado el problema aún vigente acerca de los misterios que rodean la primera edición del *Burlador* y la imposibilidad de estudiar el manuscrito, esa atribución del estribillo a Isabela puede haber sido error de primitivas copias o del mismo Tirso. Ya se sabe que esta segunda posibilidad no cons-

tituiría caso aislado; sin ir más lejos, en el v. 403, Tisbea se equivoca y habla de Anfriso como de "un pobre padre", cuando en I, vs. 435-438 ha dicho: "Anfriso, a quien el cielo, / con mano poderosa, / prodig[ó] en cuerpo y alma / de todo en gracias todas," y en vs. 451-461 "Ya con viguelas dulces, / y sutiles çampoñas, / musicas me consagra, / y todo no le importa. / Porque en tirano imperio / viuo de amor señora, / que hall[o] gusto en sus penas, / y en sus infiernos gloria. / Todas por el se mueren, / y yo, todas las horas, / le mato con desdenes".

La lectura de los parlamentos de *Tan largo...* que corresponden a los que hemos comentado del *Burlador*, nos lleva a las siguientes conclusiones: el primer estribillo, *¡Ruego a Dios que no mintáis!*, surge en el cierre de la *tercera estrofa* —en el *Burlador* se incluía al final de la *cuarta* redondilla de Tisbea—; la posición, en el conjunto de ambas obras, es muy similar —v. 596 de *Tan largo...*, v. 612 del *Burlador*—, etc., pero es indudable que se trata de mera imitación. Fundamentalmente, en *Tan largo...* difiere el tratamiento del estribillo. Nada ha quedado de aquella gradación cuidadosa que señaláramos para el caso A del *Burlador*; en ocasiones, los versos son idénticos, pero cuando no lo son, los de *Tan largo...* acentúan la hipérbole y la desmesura reiterativa de las antítesis. Esto resulta claro en el segundo estribillo, *¡Fuego, zagales, fuego, fuego y rabia! / ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!* en que se ha repetido la segunda parte y se ha enfatizado de tal modo la primera que ningún eco queda de la organización perfecta y armoniosa del estribillo equivalente del *Burlador*.

Más importante aún nos parece destacar que en *Tan largo...*, el estribillo no es sostén del personaje de más clara línea dramática, como Tisbea, sino que de alguna manera se diluye y su función llega a desaparecer. Tal ocurre en el parlamento correspondiente al caso C, de la Jornada III en que el estribillo *¡Mal haya la mujer que en hombres fía!*, se adjudica por dos veces a Isabela y una sola, final, a Tisbea (vs. 410, 416 y 428) con lo que se anula aquella desigualdad, que comentábamos antes, entre ambas burladas. Por último, si Tirso cometía error o incongruen-

cia con respecto a Anfriso, la corrección de *Tan largo*... es mucho más burda: "Anfriso, en cuyos brazos / me pensé ver en tálamo dichoso, / dándole eternos lazos" (vs. 423-425), hace decir el autor a Tisbea, también olvidada, como la del *Burlador*, de todos sus desdenes, expresados en I, 459-465.

Evidentemente, *El Burlador de Sevilla*, ofrece en los versos analizados una mejor organización y una intención mucho más clara y sostenida con respecto a la función del estribillo que la que se da en *Tan largo me lo fiáis*. ¿Puede significar esto su prioridad? Solo apuntamos un dato más al arduo problema... Quizá *Tan largo*... no sea una versión posterior, pero lo que se impone es la superioridad artística del *Burlador*, ya sea que su autor supo trabajar con mayores dotes un texto dado, logrando en él proporciones y correspondencias más acertadas, o que dejó para un refundidor menos hábil una obra dramática genial de la que hoy solo tenemos una versión, no sabemos en qué medida alterada.

LILIA FERRARIO DE ORDUNA

Instituto de Filología

## UNA INTERPOLACIÓN ENGAÑOSA DE PÉREZ DE AYALA

Se ha discutido el derecho de un autor a reformar sus obras, en la forma o en el contenido, cuando han sido publicadas. Tan fundamental derecho, en verdad, no puede negarse. Sin embargo, no todos los escritores ni todos los críticos aprueban este criterio. Por ejemplo, Pérez de Ayala, en el prólogo de la reedición argentina de *Las máscaras*<sup>1</sup>, opina que “lo literariamente honesto” es dejar el libro “tal como está”, y “retocar” supone un “fútil artificio e inocente fraude que nada enmienda ni a nadie engaña”. Pero no siempre se atuvo a su propia opinión. Ignacio Soldevilla-Durante demostró cómo, en 1959, “se dedicó a pulir, limar o expurgar por un lado, y por otro a parafrasear, a explicar, a completar” una “patraña burlesca” de 1909, *Sentimental club*, hasta transformarla en *La revolución sentimental*<sup>2</sup>.

No es este el único caso, ni el primero, en que Pérez de Ayala se sintió dominado por idéntico afán. Señalaremos aquí una breve, brevísima, interpolación, “inocente fraude” que engañó a alguien, concretamente. En las páginas iniciales de la primera parte —*La noche*— de *La pata de la raposa*, el novelista nos presenta a un curioso personaje, Manolo —después Manuel Carruéjano, teniente alcalde conservador—, criado del protagonista Alberto Díaz de Guzmán; y al referirse a sus aficiones o inclinaciones de “escritor político”, nos dice:

<sup>1</sup> Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1940, pp. 9-10.

<sup>2</sup> “Ramón Pérez de Ayala: de *Sentimental club* a *La revolución sentimental*”, *CHA*, 181 (enero 1965), 5-19.

Nunca en caletre de ayuda de cámara se habían albergado tan nobles ambiciones. Sus primeros ensayos literarios segregaban virus revolucionario [...] Cierta que profesaba afecto a su amo; pero más cierto aún que este ponía en sus manos dinero abundante para los gastos de la casa y que Manolo, administrándolo con una crecida comisión subrepticia, iba amasando rápidamente un caudal con que valerse por su cuenta y riesgo, lo cual no le impedía profesar ideas radicales, cultivar a su modo el intelecto, adquirir un vocabulario de palabras sesquipedales, como archisupererematísticamente, asombrar a sus relaciones con el fárrago de su sabiduría, y enviar, bajo pseudónimo, a un periodiecho semanal de Pilares artículos tremebundos, que comenzaban así, por ejemplo: «La contumelia de las circunstancias es la base más firme de la metempsicosis» (esta frase se la había plagiado a un tal Belarmino, zapatero y filósofo de la localidad).

Así, por lo menos, en la tercera edición de la novela<sup>3</sup>. Pero si consultamos la primera edición (Madrid, Renacimiento, 1912)<sup>4</sup> o la segunda (Madrid, Calleja, 1917), comprobaremos con cierta sorpresa que no aparecen las palabras finales entre paréntesis<sup>5</sup>. Se trata, por lo tanto, de una interpolación que el autor introdujo en la tercera impresión de la novela; y, además, se trata de una interpolación engañosa: la referencia a Belarmino, zapatero y filósofo de Pilares, que —como se sabe— es uno de los protagonistas de *Belarmino y Apolonio*, tenía forzosamente que inducir en error a cualquier crítico que, fundándose en el texto interpolado, lo considerara verosímilmente idéntico al primitivo de 1912; debía inducirlo a creer que varios años antes de la redacción de *Belarmino y Apolonio* (agosto-septiembre de 1920), o sea en 1912, el personaje del zapatero filósofo y su vocabulario hermético estaban ya concebidos.

<sup>3</sup> *Obras completas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Mundo Latino, 1923; Madrid, Renacimiento, 1924-1928. Son 19 volúmenes. *La pata de la raposa* apareció como volumen V (1923?) de esta colección.

<sup>4</sup> No me ha sido accesible; pero he consultado la reciente y excelente edición de ANDRÉS AMORÓS, que se basa en ella (Barcelona, Editorial Labor, 1970. *Textos Hispánicos Modernos*, 5).

<sup>5</sup> Las *Obras selectas*, ed. NÉSTOR LUJÁN (Barcelona, Editorial AHR, 1957, p. 34), siguen el texto primitivo; las *Obras completas*, coleccionadas por José García Mercadal (Madrid, Aguilar, 1964, I, p. 242), reproducen el texto interpolado.



Así sucedió: Carlos Clavería, al investigar en sus valiosas *Apostillas al lenguaje de Belarmino* <sup>6</sup> los antecedentes de un léxico individual y cabalístico en la propia obra ayalina, tropezó desafortunadamente con el texto interpolado, de donde dedujo una consecuencia errónea: “Y en *La pata de la raposa* (1912), novela que precede en nueve años la aparición de *Belarmino y Apolonio* (1921), encontramos [...] un precioso dato que nos permite afirmar que la trama de la novela de los dos geniales zapateros y el germen del léxico belarminiano vivían ya por aquel entonces en la mente de Pérez de Ayala” <sup>7</sup>.

Quede, pues, aclarado que no hay tal “precioso dato” en *La pata de la raposa* y que solo una engañosa adición del autor ha permitido creer que ya en 1912 Pérez de Ayala elaboraba la vida literaria del inefable Belarmino <sup>8</sup>.

JOSÉ FRANCISCO GATTI

Facultad de Filosofía y Letras

<sup>6</sup> *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1945, pp. 71-91.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>8</sup> De todas maneras la afirmación de Clavería parece exagerada: es demasiado afirmar que las palabras añadidas referentes a Belarmino revelan la existencia de “la trama de la novela de los dos geniales zapateros”.



OBSERVACIONES ACERCA DEL ÁREA DE LAS  
CONSTRUCCIONES LLAMADAS "DE ABSOLUTO"  
EN ESPAÑOL<sup>1</sup>

Un cuadro general de proposiciones incluidas en español muestra en cada una de las subclases constituyentes estructuras absolutas que cumplen funciones sustantivas, adjetivas o adverbiales en el contexto respectivo.

Tradicionalmente se reconocen como "absolutas" las construcciones recursivas de componentes sintácticos binarios sujeto-predicado no verbal, cuyo predicado no mantiene conexión sintáctica (concordancia, recepción, etc.) con el contexto. Su combinación contextual está determinada, por lo general, por junturas, ya que no siempre llevan conector incluyente o relacionante. Semánticamente apuntan situaciones ricas para el discurso y adensan con su concentración el estilo de una lengua.

En general la inclusión en una estructura superior está indicada por unidades melódicas que delimitan el componente sintáctico<sup>2</sup>.

Tú que estás /→/ *la barba en la mano* /→/ meditabundo  
¿has dejado pasar, hermano, la flor del mundo? (R. Darío).

*La copa hecha* /→/ se pensó  
en qué se pondría en ella. (R. Darío).

<sup>1</sup> Estas observaciones son parte de una investigación más general sobre las construcciones absolutas en español que realizo con el auspicio del Fondo Especial para la Investigación Científica de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> La unidad melódica es la secuencia de entonación comprendida entre junturas internas, o entre silencio y juntura interna, o entre juntura interna y juntura terminal. El fonema juntura interna se representa /→/.

Cada noche, esta mano izquierda enarbola la larga pluma del martirio y marchó por puertas y ventanas /→/ *el rostro en la penumbra y alas refulgiendo en vivísima luz* /→/ hasta llegar a los señalados. (A. Girri).

Ahora bien, en el campo de las construcciones absolutas podemos reconocer, aparte de las estructuras aceptadas tradicionalmente, otros tipos de constitución interna que cubren funciones adjetivas y de predicado periférico.

A. *Absolutas adjetivas de infinitivo con encabezador relacionante*

Esta subclase de proposiciones absolutas adjetivas mantiene uno de los rasgos generales de la inclusión: el uso de elemento conector —en este caso relacionante—, agregándose a esto la particularidad de que el sujeto de la incluida puede coincidir con un elemento de la oración incluyente.

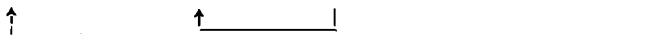
No tiene lugar *donde refugiarse él también*<sup>3</sup>.

*Él también*, sujeto de la proposición, coincide con el de la oración. Si no estuviera expreso las relaciones subsistirían igualmente dentro de la incluida:

(él) donde refugiarse

pues se destaca la doble relación que parte de la incluida:

Sujeto... antecedente (relacionante + infinitivo + sujeto).



Las "absolutas" son, pues, construcciones caracterizadas por una primacía de relaciones internas pero que pueden manifestar relaciones sintácticas con elementos externos a ellas. Este rasgo es primordial para la interpretación de un campo completo de las construcciones absolutas.

<sup>3</sup> Cfr. O. KOVACCI, "Las proposiciones en español", *Fil*, XI (1965), 23-39, parágrafo 2.34.

B. *Semiabsolutas no verboidales sin encabezador*<sup>4</sup>

Los componentes gramaticales de estas construcciones semiabsolutas son adjetivos, sustantivos o construcciones equivalentes.

*Alto y flaco*, Javier trae el rostro de todos los días. (E. Mallea).

Por el olivar venían, / *bronce y sueño*, los gitanos. (F. García Lorca).

La construcción se refiere a un elemento siempre sustantivo del contexto que actuaría como núcleo (de las relaciones N + atributo; N + apósito) si se le antepusiera:

Javier, alto y flaco, trae su cara de todos los días.

Los gitanos, bronce y sueño, venían por el olivar.

El elemento sustantivo puede estar, sin embargo, implícito. Encontramos los siguientes ejemplos en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez:

- a) construcción semiabsoluta referida al sujeto de la oración, tácito:

*Habitualmente humilde*, allí se transfigura, severo y so-  
lamente, aunque sepa que es el — y de bronce y sueño —  
de— a compartir las miserias de los confesados...

- b) referida al pronombre objeto directo:

*Hombre de conciencia estricta, humilde, retraído, enérgico, celosísimo de su responsabilidad y autoridad*, no lo arredran obstáculos ni trabajos.

No puede realizarse la transformación en N + apósito o N +

<sup>4</sup> Proponemos la denominación "semiabsolutas no verboidales" por oposición a tres rasgos generalizados de las absolutas: 1) no manifiestan partición sujeto-predicado explícita, pero sí en potencia; 2) no interviene en su estructura ningún verboide; 3) su inclusión se realiza mediante junturas.

atributo sino con el término del complemento catalizable que duplique al objeto:

No lo arredran [a él], *hombre de...*

c) referida a una forma de posesivo catalizable<sup>5</sup>:

*Enjuto, alto...* la fisonomía [de él] denuncia lo recio del carácter y el temple de las virtudes.

La construcción semiabsoluta ocurre siempre en prolepsis con relación al elemento sustantivo.

Si los componentes de la construcción son adjetivos, se manifiesta conexión sintáctica de concordancia en género y número.

Estas construcciones, delimitadas por juntura, organizan una unidad melódica propia que, como ya expresamos, se anticipa al elemento sustantivo al que se refiere semánticamente.

### Conclusión

Las construcciones semiabsolutas no verboidales sin encabezador configuran *predicados periféricos*<sup>6</sup> ya que:

<sup>5</sup> El pasaje completo muestra la diferenciación funcional de las absolutas y de las semiabsolutas, ya que no pueden coordinarse entre sí: "*Enjuto, alto, grandes las manos, pobladas las cejas, ralo y encanecido el cabello, el gesto severo, sin llegar a la acritud más que en casos extremos, la fisonomía denuncia lo recio del carácter y el temple de las virtudes*".

<sup>6</sup> Adoptamos la nomenclatura de M. REGULA en "Espèces et formes de la mise en relief et de l'anticipation", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 23 (1966), 129. Llama predicados condensados periféricos a las construcciones del tipo: "*Orateur remarquable, Atticus écrivait médiocrement*" y "*Fils d'un saxon, Luther le fut peu lui même*".

Otros autores han aplicado la noción semántica de predicado secundario a funciones que sintácticamente no pueden definirse como predicados y que son —por otra parte— claramente distintas de la función de las semiabsolutas en nuestros ejemplos. Así, por ejemplo, Salvador Fernández llama "predicado" tanto al predicado no verbal de la "oración" absoluta (*se han quedado con la boca abierta; la cabeza con temblaque y un poco torpe la atención*) como a los predicativos ("predicado del sujeto": *su cara es ovalada; tiene la cara ovalada*; Cfr. S. Fernández, *Gramática española*, Revista de Occidente, Madrid, 1951, parágrafos 149 y 82.

b) símbolos de belleza plástica: el cisne *argonauta*  
 el mármol de Diana  
 la glorieta  
 el verde mirto  
 los pavos reales  
 el ruiseñor  
 los sátiros  
 las flechas de Eros  
 pavana, violonchelo y minué

c) tópicos: *carpe diem* (p. 128)<sup>5</sup>  
 las abejas griegas (p. 42)<sup>6</sup>  
 el sol de España (pp. 41, 43 y 95)<sup>7</sup>

Hay otros elementos que están tomados exclusivamente de Darío: la marquesa Rosalinda es el personaje de "El clavicordio de la abuela" (*Cantos de vida y esperanza*), doña Estrella está inspirada sin duda en la princesa triste de la "Sonatina" (*Prosas profanas*), Amaranta "ríe, ríe, ríe" (p. 63) como la divina Eulalia de "Era un aire suave..." Los elementos comunes en la descripción de personajes femeninos son la boca roja, el pie leve, el tacón rojo, la mano que deshoja una flor, el abanico, el "teclado armónico" de divinas risas<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> El tópico es clásico, naturalmente, pero aquí es notable la parodia de Darío: "Cuando en tus labios está una fresa, / cuando en tus ojos el amor canta, / no hagas locuras linda Marquesa, / que tiempo tienes para ser santa. / Cuando los dientes te hagan un baile, / cuando la arruga te guiñe el ojo, / entonces oye cuentos de fraile, / linda Marquesa de tacón rojo. / Rosados coros de ninfas blondas / reviven viejos mitos de antaño, / y Pan acecha bajo las frondas / cuando entre juegos salen del baño. / En el misterio de la arboleda / canta la flauta greco-romana, / y el cisne sigue buscando a Leda, / y el toro sigue buscando a Diana."

<sup>6</sup> El tópico clásico (estudiado por MARÍA ROSA LIDA, "La abeja: historia de un motivo poético", *RPh*, XVII [1963], 75-86) fue reelaborado por el modernismo: véase por ej. "Coloquio de los centauros" de Darío: "Aún presas en las crines tienes abejas griegas..."

<sup>7</sup> Arlequín tiene una visión literaria y convencional de España y sus palabras parecen parodiar el pintoresquismo de Darío (cfr. "Cyrano en España", "Letanía de nuestro señor don Quijote" en *Cantos de Vida y Esperanza*, "Divagación" y "Pórtico" en *Prosas profanas*) y de Gautier.

<sup>8</sup> Cfr. Darío: "el teclado armónico de divinas risas" ("Era un aire suave..."); Valle: "oyóse un teclado de risas de plata" (p. 20, "con el teclado armónico de tus divinas risas" (p. 93).

## B) La tradición española.

- a) personajes: el marido celoso  
 los matones de la picaresca  
 la dueña ("la rancia dueña de entremés",  
 p. 58)  
 el bululú (que nombra a tipos tradicionales  
 del teatro español) <sup>9</sup>
- b) tópicos: el honor calderoniano  
 el conflicto ilusión-realidad  
 la riqueza de las colonias (p. 121) <sup>10</sup> y de los  
 indios <sup>11</sup>

El marqués D'Olbray (marido complaciente - marido celoso) pertenece a los dos códigos "pues de un brinco ha pasado con su borla de estoico/ doctorado en Versalles a castellano heroico" (p. 65). Rosalinda atribuye la transformación de su marido a la influencia española: "¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!/ ¡Son los autos de fe que hace la Inquisición!/ ¡Y las comedias de don Pedro Calderón!" (p. 94).

Es interesante señalar que aquí aparece por primera vez la burla del teatro de Calderón que será tópico en la obra de Valle. El marqués no se parece, sin embargo, a los héroes calderonianos porque "celoso intermitente/ no quiere a un comediante por amante/ de su mujer." Es decir, los celos irrumpen incongruentemente en un escenario en que no son habituales y se degradan al surgir de la condición inferior del amante elegido.

<sup>9</sup> "Ahora estaba en la carreta / soñando que era derecho / cuando descubro en acecho / tras de la galga, a un bayeta. / Y tras él una tapada, / y una dueña y un mostense, / y Maritornes preñada / del bayeta complutense. / Y un Don Diego presumido, / y un capitán jurador, / y un cornudo consentido, / y una moza de partido / que hizo feria del honor" (p. 56).

<sup>10</sup> "¡Los ñandutis del Paraguay, tejidos / por las indias esclavas de un virrey! / ¡Los rebozos de México, venidos / de Tabasco en arquillas de carey!"

<sup>11</sup> "entre dos encomenderos / peruleros, / más dulces que el alajú, / que pretenden marquesados, / con ducados / del Perú."



Los dos matones, Juanco y Reparado, son de indudable reminiscencia cervantina (“Y por mesones y por posadas/ marcan el naipe del sacanete/ sus uñas gafas y caireladas/ como las uñas de Rinconete.” p. 84) y hablan con la fanfarronería tradicional del *miles gloriosus* (p. 101). El marqués los alquila para que defiendan su honor. Juanco y Reparado se presentan en un delicioso diálogo que, en pocas líneas, evoca nada menos que a Tirso, Quevedo y Zorrilla:

R: Te enseñaré una treta de la espada.

J: ¿Tú de quién la aprendiste?

R: De Don Gil.

Se tira sobre el quite con puntada de arresto, y por los grados del perfil.

J: ¡Toda la geometría es embeleco!

Has de meter la mano con presteza, has de rajar de un tiro la cabeza, y da el vaya a los libros de Pacheco.

Harto sabes, amigo Reparado, que adondequiera que llegué reñí, y si alguno contó que me ha matado...

R: Si alguno lo contó no lo creí...

(pp. 72-73)

El conflicto entre ilusión y realidad surge por primera vez en el contrapunto que sostiene doña Estrella y Aldonza, la “rancia dueña de entremés”, que es el personaje más esperpentizado y, significativamente, el que hace un elogio de Calderón (pp. 23-24). Pero el tema alcanza particular interés en boca de Arlequín, ya que el comediante sufrirá bajo la influencia de la sensatez castellana, la misma derrota de don Quijote: “A qué rodar por los caminos/ como antes,/ si no he de ver en los molinos/ los gigantes./ Ahuyentaron los desengaños/ mi alado sueño,/ y los rebaños son rebaños,/ y mi Pegaso, Clavileño.” (p. 139)

2) El sentido de un elemento de una obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esa obra y con la obra en su totalidad<sup>12</sup>. Ya hemos estudiado los elementos que in-

<sup>12</sup>-Cfr. T. TODOROV, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colec. Comunicaciones, 1970, p. 155.

tegran el *bricolage*. Lo más interesante es destacar que, por el contraste entre los elementos tomados de las “fiestas galantes” y los elementos tomados de la tradición española surge el verdadero tema de la obra, tan perseguido por la generación del 98: el tema de España. Valle adopta el código de las “fiestas galantes” impuesto por el modernismo e inesperadamente le superpone el código del teatro del honor. Reaparece así en la obra de Valle Inclán el tema del enfrentamiento entre Francia y Castilla, que ya había sido tratado en *Cuento de abril*<sup>13</sup>, y que volverá a aparecer en la *Farsa italiana de la enamorada del rey*<sup>14</sup>.

La conclusión en *La marquesa Rosalinda* es que, aun cuando Francia parezca triunfar por la imposición de su cultura, España seguirá siempre igual, imperturbable a toda influencia exterior<sup>15</sup>. La obra es tan interesante porque bajo una apariencia de superficialidad o juego tiene un mensaje trascendente y está, por otra parte, muy cerca de los esperpentos. En este aspecto, puede relacionarse con *La cabeza del dragón*, pues esta obra y *La marquesa Rosalinda* —las primeras a las que Valle Inclán subtitula *farsas*— tienen algunos elementos comunes: escenarios, personajes, trucos, recursos humorísticos y juegos de violentos contrastes<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> El Infante responde a la princesa provenzal: “Señora, nuestras fiestas / nunca son tan galanas. / Las fiestas de Castilla, / son como nuestras madres castellanas. / Vísperas y sermón, / plática en el estrado, / en la vasta cocina, gran matanza / de aves y de corderos, / una hoguera en la plaza, y una danza / honesta de pecheros.” (*Cuento de abril*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1954, pp. 116-7).

<sup>14</sup> Cfr. *Farsa italiana de la enamorada del rey*, Madrid, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1961, pp. 41-2.

<sup>15</sup> Valle se refiere a la España sombría que los románticos franceses oponían a la musulmana: “En la España cristiana, la Inquisición, el terrible código de la honra, las violencias de sangre que desata la sensualidad socialmente reprimida; en la España-Oriente, la encarnación resplandeciente del prodigio poético, la laboriosidad, la originalidad en arte y vida.” AMADO ALONSO, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.

<sup>16</sup> EMMA SPERATTI-PIÑERO ha calificado de pre-esperpento a *La cabeza del dragón*: “es un paso muy próximo, si no definitivamente en cuanto al tono, sí en cuanto al bosquejo de la teoría esperpéntica, no solo por la

- a) no cumplen ninguna de las funciones del adjetivo o del sustantivo <sup>7</sup>;
- b) no pueden confundirse con atributos ni con predicativos, aun cuando tengan con atributos y predicativos relaciones transformacionales;
- c) admiten dos tipos de transformación que no pueden realizar los adverbios ni las proposiciones adverbiales <sup>8</sup>:
- i. los adjetivos se transforman en atributos explicativos:  
 Javier, alto y flaco, ...
- y los sustantivos se transforman en apósitos:  
 Los gitanos, bronce y sueño, ...
- ii. forman parte de estructuras coordinadas del tipo:  
 Javier es alto y flaco y trae su cara...  
 Él es enjuto, alto... y la fisonomía...

ISABEL DE SANTA CATALINA

<sup>7</sup> Cfr. A. M. BARRENECHEA, "Las clases de palabras en español como clases funcionales", *RPh*, XVII (1963), 301-9.

<sup>8</sup> Entendemos por transformación la relación constante entre estructuras diferentes. El papel de las transformaciones propuestas es mostrar las compatibilidades sintácticas; de tal modo, sería imposible \**Javier trae alto y flaco el rostro...* pues los adjetivos no pueden funcionar como predicativos.



I

TRADICIÓN LITERARIA Y NUEVO SENTIDO EN  
*LA MARQUESA ROSALINDA*

Gerard Genette aplicó el concepto de *bricolage* elaborado por Levi-Strauss<sup>1</sup> a la crítica literaria. El *bricolage* —dice— emplea “en una nueva estructura los residuos desafectados de viejas estructuras, haciendo economía de una fabricación expresa al precio de una doble operación: de análisis (extrayendo diversos elementos de diversos conjuntos constituidos) y de síntesis (constituyendo a partir de esos elementos heterogéneos un nuevo conjunto en el cual, finalmente, ninguno de los elementos heterogéneos a emplear desempeñará su función originaria)”<sup>2</sup>. Si bien Levi-Strauss se refiere al pensamiento mítico y Genette a esa tarea de amor y traición que ejerce la crítica literaria, es indudable que el concepto es extraordinariamente adecuado para caracterizar ciertas obras artísticas contemporáneas. Quizás esta extensión del término sorprenda a quienes están acostumbrados a ligar el concepto con una idea de trabajo artesanal y no con una obra de creación, pero creo que esa atribución es subsidiaria y que implica una piramidal categorización jerárquica de los productos culturales.

Entiendo el *bricolage* como un procedimiento de composición que consiste en intercalar o combinar fragmentos de obras artísticas reconocibles, que pasan así a integrar una nueva estructura. Frente al *collage* o al *assemblage*, el *bricolage* se caracte-

<sup>1</sup> *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

<sup>2</sup> “Estructuralismo y crítica literaria”, en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970, p. 165. En este trabajo empleo el término *bricolage* en sentido metafórico, desvinculándolo de las “limitaciones” a que se refiere Genette (cfr. pp. 167-8).

riza por trabajar con materiales no inocentes, sobresaturados semiológicamente, con ancestro cultural o prestigio artístico.

El autor puede intercalar en su obra frases y párrafos enteros que pasan a integrar un nuevo discurso, como T. S. Eliot en *The waste land*<sup>3</sup>, o hacer una obra de total apariencia fragmentaria, como Julio Cortázar en *Último round*.

El propósito de este trabajo es estudiar el procedimiento en *La marquesa Rosalinda*<sup>4</sup> de Valle Inclán, realizando la "doble operación" a que se refiere Genette: 1) el análisis de los diversos elementos que pertenecen a diversos conjuntos constituidos; 2) la síntesis de esos elementos, que llegan a configurar un nuevo conjunto, una obra nueva.

1) Elementos que integran el *bricolage*.

A) Las "fiestas galantes".

Valle tomó directamente de Darío (*Prosas profanas*) el código de las "fiestas galantes" de Verlaine y Watteau. Integran este código:

- a) personajes: la marquesa frívola
- el marido complaciente
- un paje enamorado
- un abate peripatético
- comediantes italianos

<sup>3</sup> C. Bousoño habla al respecto de técnicas de "implicación" (cfr. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1966, Apéndices I y II, pp. 533-594). También se refiere al problema T. Todorov, "Poética", en *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 116: "La historia literaria clásica trató no sin sospechas este tipo de escritura [discurso connotativo]. La única forma autorizada es la que ridiculiza y rebaja las propiedades del discurso precedente: la parodia. Si el matiz crítico está ausente de este segundo discurso, el historiador de la literatura habla de "plagio". Un error grosero consiste en considerar que el texto que remeda es reemplazado por el texto remedado. Se olvida que la relación entre ambos textos no es de mera indicación, sino que admite una gran variedad (de la cual Bakhtine propuso una primera teoría); y sobre todo que una gran parte de la significación del segundo texto reside en la referencia al primero. Las palabras de un discurso connotativo remiten en dos direcciones; privarlo de una o de otra significa no comprenderlo."

<sup>4</sup> Estrenada en 1912 en el Teatro de la Princesa de Madrid, y publicada en 1913. Cito por la ed. de Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1961.

Trataremos de aplicar los mismos elementos estudiados por Alonso a las novelas del *Ruedo Ibérico* y demostrar así cómo aparecen de la misma manera, pero adaptados al signo negativo, deformante e interpretativo de la realidad española que las caracteriza.

*Decoro escultórico*: Para Alonso este rasgo es el más característico, “lo más *estilo* en nuestro autor”. Este rasgo es el que prueba —según Alonso— que el arte de Valle Inclán resulte “un arte de segundo grado, una reestilización”. Este arte de segundo grado, esta reestilización que en las *Sonatas* es siempre la alusión a alguna creación artística ya sea plástica o literaria, hecho que se ha interpretado siempre como una característica del movimiento modernista, se repite en el *Ruedo Ibérico* con la misma función metafórico-adjetiva pero adecuada al tono irónico, deformado y de elaboración negativa que singulariza al esperpento. ¿Pero no es acaso todo Valle Inclán una reestilización, desde el vocabulario hasta las situaciones o desde los personajes hasta el paisaje? Pero si bien —como afirma Alonso— lo más característico de las *Sonatas* es el arte de segundo grado, no lo son menos las novelas históricas (*¿Episodios nacionales?*) del *Ruedo Ibérico*, en las que la realidad exaltada, modernista, de las *Sonatas* cambia de signo al enfocar interpretativamente los últimos días del reinado de Isabel II. De las princesas idealizadas a la corte disparatada sólo ha cambiado el signo, no el procedimiento:

La sobrina inclinaba el descolorido perfil con ojeras de la Dolorosa. (*OC*, 1268)

El Rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana. (*OC*, 841)

El gitano, erguido sobre las dos rodillas, levantaba los brazos, retadores, como los fusilados del Dos de Mayo. (*OC*, 1185).  
(Alude aquí claramente a “Los fusilamientos del Dos de Mayo”, cuadro de Goya, 1814, Museo del Prado).

El Marqués de Bradomín, a mitad de la cuesta, muy velazqueño con atavíos de cazador... (*OC*, 932)

(Además de aludir a los dos cuadros de Velázquez: El cardenal-infante Don Fernando de Austria como cazador (1632-1636) y Baltasar Carlos en traje de caza (1636),

ambos pertenecientes al Museo del Prado, este ejemplo interesa pues muestra la intervención del Marqués de Bradomín, personaje central de las *Sonatas*, en el *Ruedo Ibérico*).

La Marquesa Carolina, rubia y lánguida, tules y encajes, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso. La Marquesa, con visaje de susto y escuela francesa de teatro, refería aquel espanto... (OC, 1005) <sup>6</sup>

Para Amado Alonso la voz completa acústicamente la representación plástica del personaje, otorgándole a través de la entonación y el timbre la acertada adjetivación. Y así como es característica de las *Sonatas* la grave voz de Don Juan Manuel de Montenegro, en el *Ruedo Ibérico* son inconfundibles junto a otras caracterizaciones los cacareos del Marqués de Torre Mellada:

Cacareó Torre Mellada entre ladino y abobalicado:... (OC, 939)

El repintado palatino filosofó con epicúreo cacareo:... (OC, 849)

Replicó el inglés, con grotesca articulación de loro:... (OC, 897)

La mujer echóse de rodillas, la voz transportada de populares fervores:... (OC, 933)

Las monjas, juntas las rodillas haciendo mesa, tenían abierto el escriño de su parca colación. La más anciana murmuró denegosa:... (OC, 895)

Sobre la voz fatua apuntó de pronto un mimo asustado. El Marqués se acordaba del guardia muerto en la tasca del Garabato. Y su pensamiento se comunicó a todos. Sobrevino el silencio tras las festiva bullanga de damas y galanes. Entraba de los canes rasgaba el azul nocturno de los grillos y luceros. de los canes rasgaba el azul nocturno de los grillos y luceros. La Marquesa Carolina como el héroe antiguo se tapaba las orejas. (OC, 943-944) <sup>7</sup>

<sup>6</sup> Compárese la misma actitud en otra novela esperpéntica, *Tirano Banderas*: "Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de a pista en ángulos. Visión cubista de Circo Harris". (OC, 705).

<sup>7</sup> Este ejemplo reúne sensaciones tanto visuales como auditivas que corresponden más al clima de las *Sonatas*, típico de la literatura moder-



Las influencias extrañas tan cuidadosamente denunciadas por la crítica, lograron atraer la atención detectivesca del lector, perdiendo de vista, en la mayoría de los casos, la riqueza y originalidad de los procedimientos. Amado Alonso cita en especial la reiterada preferencia por el ritmo ternario que en las *Sonatas* comprende la adjetivación, la subordinación o la descripción comparativa. Las novelas del *Ruedo Ibérico* registran con la misma frecuencia ejemplos homologables:

La Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines... (OC, 839)

El Marqués, apagado, borroso, maquinal, con gesto de severidad formulista (OC, 1019)

...Por distraerla enhebraba cuentos, devociones y chismes de azafata rancia. La Reina de España, frondosa, rubia y herpética, con nada se consolaba... (OC, 1046)

...era un viejo de patilla blanca, epicúreo, sanguíneo, verboso... (OC, 1072)

...Falso, casquivano, timorato, repartía, como caramelos, palmadas, agasajos y zalemas... (OC, 958)

Alonso ha probado la recreación y elaboración artística que realizó Valle en las *Sonatas*, a propósito del tratamiento del paisaje; a tal punto que lo considera una trasposición pictórica o un esbozo para futuros cuadros, sin contar los casos en que Valle Inclán declara sus fuentes<sup>8</sup>. El paisaje descrito en las novelas del *Ruedo Ibérico* mantiene su carácter de trasposición pictórica, pero adaptado a la circunstancia esperpéntica:

Olivas y rastrojos, pardos sayales de aradas tierras, agrestes tomillares, fulvas retamas, moradas lejos de carrascos en flor, venenosas digitales y torbiscos, quebrados roqueados. Un tren con fragor de chatarra cruza el puente de hierro. Notas de minio en la cárdena herrumbre. La locomotora, sudada de

nista y bien característico de las cuatro novelas en que "se describen [las sensaciones] con toda morosidad, anegándose voluntariamente en su cauce inagotable". Cfr. A. ZAMORA VICENTE, *Las "Sonatas" de Valle Inclán*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1951, p. 199.

<sup>8</sup> A. ALONSO, op. cit., p. 283, n. 24.

aceites, despiden borregos de humo, relumbra el arete dorado de la chimenea. (OC, 987)

En la llanura fulgurante, el villaje ancho y decrepito. Fuera de bardas, el gitano aduar. Sobre un cerro y retamares, la ruina del castillo. Trincan las cabras, y el pastor, remontando la sombra de la ruina, hace calceta. (OC, 1177)

Tales rasgos consignados por Amado Alonso como fórmulas estilísticas configurantes de la estructura de las *Sonatas* valen también —como hemos visto— para las novelas del *Ruedo Ibérico*. Por eso no podemos dejar de mencionar uno importante que comparten las *Sonatas* y las novelas del *Ruedo Ibérico*: la múltiple alusión a lo literario o, para usar la expresión de A. Zamora Vicente, la literatización<sup>9</sup>. La reestilización, el arte de segundo grado, no es solo una referencia al mundo de la plástica. Una es complemento de la otra<sup>10</sup>. La mención directa de autores en las *Sonatas* (Aretino, Ovidio, Casanova, Barbey d'Aurevilly, entre otros) o géneros literarios, o personajes, o situaciones o alusiones literarias, nos remiten a lo literario en un doble trayecto: de punto de partida a punto de llegada, de lo denotado a lo connotado. Es así que Ovidio o Aretino son ejemplo y fuente; que en las "Memorias" del Marqués de Bradomín se citan las *Memorias* de Casanova tan sabiamente que desaparece toda posible semejanza; Barbey d'Aurevilly es amigo del marqués, lo que es suficiente para no descubrir el parecido con alguno de sus relatos. Todo esto parecería sintetizarse en un pasaje de la *Sonata de estío*:

En honor suyo inventé toda una leyenda de amor, caballescaca y romántica, como aquellas que entonces se escribían. (OC, 83)

Es decir, una literatura que coexiste con otra, que se refleja en otra, que se hace con otra. Lo mismo parece ocurrir en el *Ruedo Ibérico*. Pero ya no se trata de literatura galante, satánica o devota, o personajes de fiestas galantes; en los "amenos" del reinado de Isabel II se leen folletines, diarios con noticias de

<sup>9</sup> A. ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>10</sup> A. ZAMORA VICENTE, *Las sonatas...*, p. 162 ss.

Tampoco hay que olvidar que Valle se propone hacer una parodia, según lo manifestado en el Preludio: "Enlazaré las rosas frescas/ con que se viste el vaudeville/ y las rimas funambulescas/ a la manera de Banville." La cita de Banville se hace sin duda para alertar al lector sobre la intención paródica de la obra; es la misma intención que había expresado Banville en el prólogo a sus *Odes funambulesques*: "De plus il s'est souvenu que les genres littéraires arrivés à leur apogée ne sauraient mieux s'affirmer que par leur propre parodie, et il lui a semblé que ces essais de raillerie, même inhabiles, serviraient peut-être à mesurer les vigoureuses et puissantes ressources de notre poésie lyrique"<sup>17</sup>.

Sin duda, Valle quiso hacer la parodia del mundo versallesco exaltado por Darío y sus imitadores españoles y a la vez, quizás, equilibrar, el desborde lírico de los autores teatrales que tenían éxito por entonces con su teatro poético: Marquina y Villaespesa. Valle agrega al modernismo dos notas originales: el humor y la ironía. La ironía —disgregación del objeto por la inserción del yo— es su nota peculiar. Sus contemporáneos no supieron o no quisieron verla<sup>18</sup>. El malhumor de Unamuno en contra de los poetas españoles que "se nos vienen [...] con insipideces y pálidos recuerdos versallescicos, o con faunos, sátiros y centauros anémicos traducidos del francés boulevardero"<sup>19</sup> no alcanza a Valle, ya que, con la superposición de elementos de diversa tradición literaria, configura en *La marquesa Rosalinda* un sentido totalmente nuevo, un universo cerrado que se valida a sí mismo, es decir, una nueva obra de arte.

LEDA SCHIAVO

Instituto de Filología

imagen deformada de los caballeros, sino porque está pensada para muñecos". Cfr. *De "Sonata de Otoño" al esperpento. (Aspectos del arte de Valle Inclán)*, London, 1968, p. 45.

<sup>17</sup> THÉODORE DE BANVILLE, *Odes funambulesques*, Paris, 1943. Aver-tissement de la deuxième édition (1859).

<sup>18</sup> Cfr. JOSÉ ALBERICH, "Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle Inclán", *HE*, XXXIII (1965), 360-382.

<sup>19</sup> Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO, *Obras completas*, tomo IV, Madrid, 1960, p. 894.



## II

### DE LAS SONATAS AL RUEDO IBÉRICO: RASGOS DE ESTILO COMUNES

Todo intento de clasificación cronológica o estético-caracterizadora de la obra de Valle Inclán se ve reducido por varias razones a una esquemática provisionalidad. En primer lugar, Valle Inclán a lo largo de su vida ha cambiado el género a muchas de sus obras, ha repetido situaciones y personajes, transformó algunas de ellas y, curiosamente, trabajó en libros de muy distinto carácter con extraña simultaneidad. En segundo lugar, y a causa de todo esto, ha resultado que las diferentes líneas estéticas por él cultivadas nunca fueron definitivamente puras, por lo que todo criterio de clasificación se ve invalidado al enfrentarnos con su obra, en la cual lo que se ha considerado época, período o etapa es casi siempre una hábil coexistencia estilística de muchos componentes genéricos o temáticos.

Se ha hablado a menudo de una época de evasión que iría desde las *Sonatas* hasta los *Esperpentos* y otra, de compromiso o de mirada hacia la realidad española, que partiría de los *Esperpentos* y llegaría a las novelas del *Ruedo Ibérico*<sup>1</sup>. Esta clasificación se ve muchas veces acompañada por otras de tipo estético en las que se reducen estas dos épocas a la dualidad modernismo-expresionismo. Estas divisiones, con todas las ventajas del esquema y la simplificación didáctica son, sin embargo, lo contrario de lo que surge de una atenta lectura de la obra de Valle Inclán. Hasta Pedro Salinas en su imprescindible ensayo "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98"<sup>2</sup> señala

<sup>1</sup> Las citas corresponden a *Obras Completas de Don Ramón del Valle Inclán*, Madrid, Plenitud, 1952. En lo sucesivo OC.

<sup>2</sup> *Literatura Española. Siglo XX*, México, 1949.

ya desde el título el supuesto cambio o vuelta. A esta tentación sucumbió también Julián Marías quien no muy claramente afirma: "...habría que decir que la literatura de Valle Inclán, de las *Sonatas* al *Ruedo Ibérico*, se va haciendo menos idealista y más realista. Pero habría que agregar que al mismo tiempo acontece un proceso continuo de *desrealización*"<sup>3</sup>. En síntesis, se ha querido ver dentro de la extensa obra de Valle Inclán dos polos opuestos, representados por dos estéticas, por dos escuelas, por dos sistemas expresivos: por una parte las *Sonatas* (1902, 1903, 1904, 1905) frente a las novelas del *Ruedo Ibérico* (*La corte de los milagros*, 1927; *Viva mi dueño*, 1928 y *Baza de espadas*, aparecida en el diario *El Sol* en 1932).

Trataremos de probar aquí la coincidencia de procedimientos estilísticos en las dos etapas supuestamente extremas. Para tal fin tomaremos como base el estudio de Amado Alonso, "Estructura de las *Sonatas* de Valle Inclán", publicado por primera vez en 1928<sup>4</sup>. Este trabajo conserva una inalterada vigencia que se anuncia desde el título. Alonso entiende la estructura de las *Sonatas* configurada por un número de rasgos estilístico-temáticos que son los que conforman el estilo de Valle. Partiendo de elementos lingüístico-expresivos, Alonso llega a mostrar la correspondencia de estos elementos con la intención y el contenido temático de las cuatro novelas. Pero lo sorprendente es cómo Alonso vio en esos elementos una constante y un fundamento técnico-estilístico del estilo y las obras futuras de Valle:

Para nosotros, el conjunto de las *Sonatas* tiene un excepcional interés literario en cuanto las miramos como un conjunto de problemas técnicos resueltos de un modo personal. La madurez de la obra posterior se nos aparecerá mucho más comprensible luego de haber examinado cómo se enfrenta nuestro autor con cada uno de estos problemas, cediendo a una insaciable apetencia de superar la capacidad expresiva de su arte<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Valle Inclán en el "*Ruedo Ibérico*", Buenos Aires, Columba, 1967, p. 13.

<sup>4</sup> En *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 283, n. 24.

conspiraciones o la literatura tradicional española. Sin que por eso no deje de aparecer el tema del krausismo, contemporáneo de aquellos días, o algunas memorias que son fuente y cita a la vez; a una reestilización ha correspondido una sobre-escritura que implica necesariamente una sobre-lectura:

—¡Es cosa de novela! ¡Será preciso que las niñas no se enteren! Yo he leído algo parecido en alguna parte.

Apuntó el Niño de Benamejí:

—En un folletín.

—¡Yo heroína de novela! Solamente falta que alguno de ustedes se chale y me rapte contra mi voluntad. (OC, 1126)

—Usted habrá leído *El collar de la Reina*.

—Hay un mundo sobrenatural. (OC, 1076)

Tenía un estante con *Los Tres Mosqueteros*, *Las aventuras de Rocambole*, *El Judío Errante*, *Las Veladas de la Granja*. (OC, 1077)

La Infanta Isabel Francisca, rubia, chata, una fábula verde el vestido, cachirulo de carey, mantilla de madroños, belleza manchega de Princesa Aldonza. (OC, 1295)

...El orgullo es mal consejero y tú no estás en situación de hacer la Doña Quijota... (OC, 857)

—¡El Quijote! Feliche, éste es el libro que no debe leer una niña ilusionada. Este libro perverso va contra los sueños que todos hemos tenido alguna vez de redimir los dolores del prójimo. (OC, 962)

—¡Señora, no me dolería más un puñal que me hubiesen clavado!

—El Puñal del Godo. (OC, 845)

—...Estos tiempos se le ha dado por leer filosofía krausista y está insoportable... Antes, aunque poco, me daba algún dinero, pero con el krausismo le ha entrado regalarme libros y aconsejarme que estudie... (OC, 862)

Al General Prim las ratas palaciegas se lo figuraban siempre a caballo. A caballo, cubierto de polvo, con batallones pronunciados, así le vio por primera vez la angusta niña desde un balcón de su Real Cámara. La Condesa de Espoz y Mina, Aya y Camarera Mayor hace recuerdo en sus *Memorias*. (OC, 1070)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Según la hija de Valle Inclán, la señora María Beatriz del Valle Inclán de Devoto, su padre fue un lector admirado de las *Memorias* de la Condesa de Espoz y Mina.

De todo esto se deduce que tanto la idealización esteticista como la deformación esperpéntica tienen su método común. Valle Inclán ha utilizado el mismo procedimiento estilístico pero con el signo que correspondía a cada realidad. Los admirados recursos de la prosa modernista al cambiar de signo se convierten por la unidad sistemática del estilo en la deformación interpretativa que es el esperpento. Sin duda eso ha sido pasear los héroes clásicos frente a los espejos del callejón del Gato. Callejón por donde se pasearon Quevedo, Goya y Velázquez.

ROBERTO YAÑI



## RESEÑAS

HELMUT A. HATZFELD, *Santa Teresa de Ávila*. New York, Twayne Publishers, 1969, 200 pp. Twayne's World Authors Series.

No deja de ser sorprendente la abundante bibliografía que sobre Teresa de Jesús, la carmelita escritora del siglo XVI, viene apareciendo en lo que va del siglo. El interés por sus escritos se dio tempranamente pese a no haber sido publicados en vida de la santa. A lo largo de cuatro siglos se han sucedido los estudios, ediciones y traducciones, pero es fundamentalmente en nuestra época cuando acrecen los libros, investigaciones lingüísticas, estudios y artículos. Esta obra de Helmut A. Hatzfeld, el eminente investigador literario y uno de los grandes propulsores de la estilística contemporánea, abre nuevas perspectivas al estudio no solo de la producción de Teresa de Ávila sino también del misticismo español desde el punto de vista literario y particularmente estilístico. A lo expuesto en *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid, Gredos, 1968) se añade ahora este libro escrito en inglés. El autor no se propone investigar el carácter parapsicológico o metafísico de las etapas de oración y de las visiones. Con todo puntualiza que el llamado lenguaje erótico de Teresa no tiene implicaciones sexuales sino retóricas. En cuanto a las realizaciones literarias piensa que han de ser evaluadas en su significación humana y no como curiosidades para el psiquiatra. El profesor Hatzfeld considera a Teresa como un temprano antecedente de Dostoievski al entender la interrelación entre sufrimiento y creación.

El capítulo 2º, “El método literario de Santa Teresa”, abarca 9 secciones, la primera dedicada al estudio de las imágenes, en tanto que en el capítulo 1º se narra en apretada síntesis la vida de la santa, sus alternativas y vicisitudes.

Parte Hatzfeld de una verdad a veces olvidada: Teresa pertenece a la literatura española no por haber dejado tratados místicos y ascéticos sino porque supo escribir. Escribió en un estilo claro, casi conversacional, a veces elíptico, con grandes libertades sintácticas y un cúmulo de diminutivos reveladores de su ternura humana. Sobre todo —insiste— pertenece a la literatura porque supo expresar sus experiencias místicas por medio de maravillosos recursos dispuestos de tal modo que una imagen seleccionada recorre una extensión y produce “una galaxia de imágenes”. Teresa desea demostrar por estos medios que Dios es la más alta realidad y que el intercambio de amor entre Dios y la criatura se debe al progreso en la oración. El ángulo del crítico es original y productivo. Examina la estructura de las obras teresianas analizando los símiles como puntos de apoyo entre definiciones y perífrasis. Este aspecto es sustancial, ya que si bien existe bibliografía sobre comparaciones e imágenes, no se ha abordado este estudio hasta ahora en la forma en que lo hace Hatzfeld.

En *El libro de su vida* Teresa ha insertado sus experiencias en la oración, y es allí donde introduce su famosa comparación de los cuatro modos de regar la huerta (*Vida*, cap. 11). Hatzfeld procede con minuciosidad en el análisis de la alegoría y de los símiles a través de los cuatro estados que se deben recorrer en la vida espiritual y llega a las siguientes conclusiones:

“Nuestra explicación de las cuatro etapas de Sta. Teresa a través de sus imágenes de la huerta y las derivaciones que surgen complementariamente de las mismas, muestra que ella ni quiere ni puede mantener en forma estricta su alegoría global, clarificadora. Al no escribir como poetisa no está interesada en logros estéticos sino espirituales.” (p. 39)

En rigor, Teresa escribe en tres niveles: 1) aclara qué es meditación y recogimiento para sí misma; 2) aclara para su confesor, quien le ha ordenado escribir; 3) aclara para sus monjas

a quienes debe enseñar y orientar. De allí, las constantes interrupciones de su relato y sus especificaciones con metáforas, con oración, o con autocrítica, que se deben a esa razón. Según Hatzfeld:

“El método de subordinar toda clase de metáforas a símbolos mayores y de subordinar a estos símbolos nuevas comparaciones, corresponde al hábito de pensar teresiano. Es la misma forma en que construye sintácticamente sus oraciones, una cláusula principal que deriva en cláusulas subordinadas, primarias y secundarias con la misma consecuencia de un final abierto a veces, en forma de estructura oracional anacolútica. Llamemos a esta forma de pensar y a su expresión, «concatenación.» (p. 40)

El tratamiento de Hatzfeld revoluciona la crítica teresiana: si se entienden los principios de la concatenación anacolútica que él propone, se considerará el símil del riego con sus cambios de significado como el medio de interpretar la interrelación de esfuerzo ascético, humildad y amor; si, en cambio, se lee el texto sólo como un comentario sobre el símil del riego, el lector se verá perturbado por la sospecha de inhabilidad en Teresa para desarrollar un símbolo y no interpretará su método literario. Incluso, tampoco entenderá su obra maestra, *El castillo interior*.

A diferencia del enfoque empleado en el capítulo 2º para explicar el método literario, Hatzfeld emprende en el capítulo 3º el estudio del flujo de conciencia (*stream of consciousness*) de la santa, y mezcla así aquellas imágenes periféricas y estas centrales sin interrupciones críticas. No ignora el autor que la fuerza de Teresa estriba en la improvisación; ella pasa de un conjunto de imágenes a otras; las superpone, vuelve a la primera y a otro símbolo y mantiene la alegoría del castillo. El crítico va rastreando paso a paso estos movimientos con la clarividencia del analista para quien ningún rasgo de ingenio pasa inadvertido, y pone de relieve cómo de la imagen del castillo pasa a la del gusano de seda, este se convierte en mariposa, la mariposa se confunde con la paloma y la paloma finalmente es novia y esposa. El castillo interior construido al comienzo de la alegoría es reedificado al final.

En una breve crítica a *Las Moradas* Hatzfeld sostiene que no hay duda de que todos los cuadros mentales incontrolados y las catacresis estilísticas agregan encanto a la presentación. Ya Jerónimo de San José en su *Historia de las Carmelitas descalzas* escrita en 1637 alude al estilo saltarín de la santa. El plan de la obra está detallado en el primer capítulo de las "Moradas primeras" pero cae enseguida en la dificultad de que el alma es el castillo de diamante y la persona avanza a través de él. El autor señala que para el lector moderno hay largas descripciones innecesarias, pero en las cuartas Moradas:

"...el símil del castillo realmente queda ahogado por la recurrencia del símil del agua."

"En las quintas Moradas el castillo es olvidado y lo reemplaza el símil del gusano de seda-mariposa. La mariposa, como alma alada, es repetidamente confundida con la paloma y se introduce la esposa del futuro desposorio y matrimonio. La principal unión con el castillo es siempre esta: que en las séptimas Moradas el Señor y Esposo está aguardando. En las sextas Moradas aparece la puerta abierta a las séptimas, una imagen que sirve más que domina al símbolo ahora más fuerte de boda y matrimonio. Las séptimas Moradas vienen así a resultar la cámara nupcial aunque atenuada por un involuntario humor devoto del intelecto que espía por la rendija; pero nuevamente la imagen se oscurece, ante nuevas y espléndidas comparaciones de las llamas unidas de dos candelas, en oposición a las aguas inextinguibles del río y del mar." (p. 60)

Hatzfeld explica esta imaginación pletórica, esta riqueza y complejidad, como si Teresa, al principio de la era barroca, estuviera intentando una técnica de espejo, algo así como un teatro dentro de otro teatro, un cuadro dentro de un gran cuadro: "Un gran símbolo desarrolla un nuevo cúmulo de imágenes y estas imágenes proliferan en innumerables metáforas nuevas".

No menos interesante resulta el capítulo 4º dedicado a *Camino de perfección* con el título "El estilo de la moderación". Se analizan los capítulos ya aisladamente, ya en grupos, y la conclusión expresa que la obra resulta un documento literario de amor y entusiasmo, sentido pedagógico y perfección estilística, no obstante ser una obra de 1562, anterior a su obra maestra.

Después de abordar en el capítulo 5º "Las visiones y su es-

tilización'', pasa en el capítulo 6º al estudio de ''La poesía''. Su escasa producción en verso va desde la humilde poesía en que habla de las polillas en los hábitos monacales, hasta los poemas de la mística unión. Parte de la poesía ocasional y se detiene en los villancicos, poesía folklórica que contiene asociaciones y connotaciones en secuencias lógicas. Hatzfeld señala en esos poemas la probable influencia de los trovadores. Luego pasa a la poesía relacionada con su misticismo. Cita los famosos quintetos ''Oh Hermosura que excedéis'' en los que la santa se apoya en la teología escolástica, y Hatzfeld los va desentrañando verso tras verso, con habilidad y penetración notables. El desposorio místico es una de las etapas cruciales del desarrollo espiritual pero la profundidad de la situación no es obstáculo para que la aviñeña utilice como punto de partida la glosa de un estribillo popular. Analiza luego el poema ''Vivo sin vivir en mí'' y destaca la aptitud de Teresa para distinguir el estilo de la poesía y el de la prosa, al observar que la flecha con que la hiere ''el dulce Cazador'' está ''enherbolada de amor'' no con ''una simbólica llama de amor'' como se da en su prosa. Pero el mensaje de la escritora es el mismo. El capítulo concluye con una observación sobre la capacidad de la santa para distinguir los estilos poéticos.

El capítulo 7º presenta ''Los valores humanos: las cartas'', y es de considerable extensión (pp. 104-134) por el análisis de nuevas facetas de una rica personalidad. El 8º, ''Una comparación entre Sta. Teresa y otros escritores místicos'' puntualiza que el estilo manierista de su tiempo facilitó la expresión poética de sus paradojas, pero considera fuera de lugar compararla con poetas espirituales como San Juan de la Cruz o Fray Luis de León pues lo realmente admirable en ella como escritora —dice Hatzfeld —''es su uso de la prosa''. Dividido en seis partes, el capítulo presenta una serie de escritores místicos medievales, especialmente algunas mujeres, para dar luego sintéticamente los rasgos que las aproximan a la santa. Se mueve después en el terreno más conocido de los místicos del siglo XIV, descubre analogías y destaca posteriormente la influencia de Teresa.

La prosa mística medieval latina del mundo occidental carece de juicios de evaluación en cuanto a su calidad literaria. Los místicos medievales, en parte contemplativos experimentales y en parte teólogos especulativos, fueron conocidos vagamente por Sta. Teresa, en forma indirecta, a través de sus confesores, según se desprende de menciones en sus propios escritos. Bernardo de Clairvaux crea la relación del amor nupcial entre Dios y el alma, que Sta. Teresa aprovecha; Ricardo de San Victor es el maestro de la distinción entre meditación activa y contemplación pasiva, esencia que Teresa se propuso transmitir a sus monjas usando términos más modernos; Francisco de Asís con su "Himno al Sol" alabó a todas las criaturas en el Señor, y San Buenaventura distinguió estados místicos en el crecimiento espiritual. Entre estos teólogos místicos, Teresa, una mujer, escribió en el habla vernácula. Tuvo en este aspecto una larga lista de predecesoras, cuyos escritos Teresa por supuesto no conoció, pero con quienes comparte una gran afinidad psicológica y vital: Hildegard Von Bingen, Matilde de Magdeburgo, Santa Gertrudis de Hefta, Ángela de Foligno y Santa Catalina de Siena. Hatzfeld destaca que de todas estas místicas anteriores no hay influencia directa sino lógica analogía; pero, en cambio, de dos corrientes de literatura mística aparecen influencias no solo conceptuales, sino también estructurales y estilísticas; el misticismo arábigo mahometano llamado sufismo, a través de los escritos de Raimundo Lulio, y el misticismo teórico y experimental de Jan Van Ruysbroeck, extraordinario discípulo de Tauler y Suso.

Sigue la parte dedicada a la comparación literaria con estos y otros místicos. La evaluación estética resulta posible a través de los rasgos comunes, pues todos quieren expresar y describir experiencias por medio de los símiles que consideran más adecuados. En este "certamen" Teresa llega a una comprensión total de la experiencia por cuanto abarca muchos puntos de vista al mismo tiempo, y en consecuencia, su onomatología metafórica es la más adecuada al fenómeno involucrado y la más agradable en su presentación. Hatzfeld concluye: "Todas las analogías post teresianas, como las preteresianas, muestran interesantes re-

laciones entre meditación y contemplación. Ninguna muestra la conexión entre ambas. El haber mostrado esta transformación es mérito exclusivo de Santa Teresa”, p. 143)

Finalmente trata el simbolismo teresiano y el de los otros místicos, Francisco de Osuna, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fray Juan de los Ángeles y San Francisco de Sales. Los escritores místicos, antes y después, “no tienen nada que ofrecer que pueda compararse con Sta. Teresa en originalidad y fascinación. El papel de Santa Teresa entre esos escritores sería sobresaliente por esta sola razón.” (p. 146)

El capítulo 9º, “Santa Teresa y la literatura española secular”, la presenta como “apropiado exponente de la literatura española a causa de su espontáneo y natural arte de escribir, lexicalmente rico y sintácticamente rebelde, gracias a su imaginación y a su perspicacia psicológica.” Son razones suficientes, aduce el autor, para otorgarle un lugar central en la literatura española, y representa como escritora espiritual, un caso único en la historia literaria. Después de reseñar las características de un típico escritor español, de acuerdo con el consenso general, pasa revista a las letras españolas para mostrar los atributos que Teresa comparte con aquellas. Todo el capítulo es de singular jerarquía. Aunque Teresa fue un genio literario sin cultivo y no un genio que conocía la literatura española anterior, esa literatura preparó el instrumento que ella usó para la expresión de sus ideas y sentimientos. No debe uno preguntarse qué adquirió conscientemente de la literatura española, sino cómo pudo situarse tan bien en su corriente evolutiva. Conocía alguna novela de caballerías; había leído todas las obras de Fray Luis de Granada, se interesó en Fray Antonio de Guevara, cuyas paradojas y antítesis parecen haberla impresionado mucho. Hábil comparatista, el profesor Hatzfeld aborda el estudio de “Santa Teresa y María de la Encarnación” (cap. 10), la escritora mística francesa a quien ha tratado en su libro *Estudios literarios sobre mística española*, pero en esta obra ofrece la comparación con otro enfoque no menos rico por cierto. En el capítulo 11 enfrenta a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, empresa ardua

porque el autor no desea disminuir la grandeza de la santa en ese paralelo. Salva la dificultad recordando que Teresa fue una escritora autodidacta, en tanto que su discípulo y colaborador fue teólogo tomista y estudioso investigador de las Escrituras.

La obra se cierra con un capítulo a manera de recopilación. En apretados trazos, Hatzfeld esboza la figura de esta mujer ingeniosa y genial que compartió los ideales de aquellos que le crearon más dificultades: el deseo de terminar con el paganismo renacentista, de volver a catolizar el mundo y de acentuar la conquista misionera en el Nuevo Mundo, pero las condiciones necesarias eran la reforma individual y la de las órdenes religiosas. Esta monja, dotada de ideas claras y de voluntad férrea, fue una gran escritora, cuyo tono coloquial, plagado de digresiones, dice con frecuencia mucho más acerca del misticismo que tratados de teología con terminología escolástica.

Hatzfeld es probablemente el autor que más ha estudiado a la santa desde el punto de vista literario y especialmente estilístico. Su aguda penetración le permite descubrir caminos insospechados, su método riguroso examina atentamente la obra de arte y no descuida ningún ángulo. Desde el prefacio, breve y jugoso, hasta el capítulo 12, síntesis inteligente de ardua labor, la obra de Hatzfeld revela disciplina estricta, análisis severo y acendrado amor. El libro resulta así uno de los aportes más serios, eruditos y renovadores en el campo de los estudios teresianos.

MIGNON DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUÉS

CARLOS HORACIO MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México, El Colegio de México, 1969. 724 pp. (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Nueva Serie, 1).

Carlos Horacio Magis es un estudioso nacido en la Argentina (San Luis) y radicado en México desde 1962, donde ha publicado; entre otros trabajos, *La poesía de Leopoldo Lugones*



(México, 1960), *Cantar de Mio Cid. Introducción y versión moderna* (México, 1962), *La literatura argentina* (México, 1965) y, en 1969, el volumen que motiva esta reseña.

Obra de hermosa presentación, con Bibliografía, Glosario e Índices bien nutridos, *La Lírica popular contemporánea. España, México, Argentina* ofrece, a nuestro juicio, dos partes de desigual valor. La primera es la que se relaciona con los planteos teóricos que el autor realiza sobre la poesía popular, y la segunda el análisis de algunas de las características de este tipo de poesía que considera fundamentales: la relación textual, la analogía temática, la comunidad de medios expresivos, la versificación y la canción folklórica vista como complejo temático. La elaboración de esta segunda parte (casi seiscientas páginas) ha demandado sin duda un ingente esfuerzo, y su minucioso tratamiento de aspectos formales y temáticos particularmente en lo relativo a la copla, ha de resultar de útil consulta para muchos. Es importante, por ello, siguiendo el prolijo sistema de divisiones y subdivisiones adoptado por el autor, dar a conocer de qué manera se ha enfocado la tarea analítica.

El primer aspecto considerado (I) es el de *las coincidencias textuales*, donde el autor descubre casos de coincidencia total (establece entre ellos el siguiente orden de frecuencia: 1º Argentina-España; 2º México-España; 3º México-Argentina) y casos de coincidencia parcial en los que distingue la diferencia literal, la diferencia estrófica y la diferencia de motivación. *La analogía temática* (II) es el segundo aspecto considerado en este estudio comparativo. *El amor, las penas, el machismo, los modos y medios de vida*, los "dictados tópicos" (referencias al contorno, circunstancias naturales, paisaje, etc.) y el *humorismo*, son allí analizados con singular agudeza y meditado criterio. Las subdivisiones (en "temas", "subtemas", "argumentos" o "cuestiones") que, de acuerdo con la clasificación decimal, se establecen para cada uno de estos 'asuntos', son numerosísimas. Baste como ejemplo el titulado *El amor*, donde encontramos: 1. *La fenomenología del amor* (1.1 El carácter del amor y sus efectos, 1.2 Aspectos de la relación amorosa, 1.3 El comportamiento de

los amantes), 2. *La concepción del amor* (2.1 La visión pesimista del amor, 2.1.1 La falsedad del amor, 2.1.2 La fugacidad del amor, 2.1.3 Los peligros que acechan a los amantes, 2.2 El revés de la trama, 2.2.1 La fortaleza del amor, 2.2.2 Gozos del amor), 3. *Palabras amorosas* (3.1 El galanteo, 3.1.1 Los requiebros, 3.1.2 Algo más sobre los medios expresivos, 3.2 Las declaraciones de amor, 3.2.1 Los motivos más típicos, 3.3 Los juramentos de amor, 3.3.1 El testimonio de la muerte, a) amor fiel hasta la muerte, b) amor inquebrantable a pesar de los riesgos de la muerte, c) amor eterno, 3.4 Los ruegos amorosos, 3.4.1 Ansias de correspondencia, 3.4.2 Solicitud de muestras de afecto, 3.4.3 Solicitudes maliciosas), 4. *La reacción femenina* (4.1 El asentimiento, 4.1.1 Otra vez la confluencia entre el amor y la muerte, 4.2 El coqueteo, 4.3 Los desdenes, 4.4 El sentido del humor), 5. *Las ternezas*, 6. *El amante rendido* (6.1 La sumisión espontánea y feliz, 6.2 La humillación del enamorado), 7. *Las penas de amor* (7.1 Las quejas de amor, 7.2 La exposición de las penas, 7.2.1 La ansiedad del trato frecuente, 7.2.2 La impaciencia de los enamorados, 7.2.3 Los celos, 7.2.4 La separación de los enamorados, 7.2.4.1 La despedida, a) despedidas con requiebros, b) despedidas con afirmaciones de amor constante, c) despedidas con promesas de regreso y despedidas con quejas y reproches, d) despedidas con despecho, desdenes y aborrecimiento. Motivos subsidiarios: temor al momento mismo del adiós; reacción ante la separación y la despedida, los adioses, 7.2.4.2 El "mal de ausencias", motivos subsidiarios: exposición del duelo, añoranza del amor ausente, mensajeros de amor, 7.2.4.3 La ausencia como prueba de amor, 7.2.5 Una vez más el amor y la muerte), 8. *Los quebrantos del amor* (8.1 La queja ante los reveses del amor, 8.2 El desengaño, 8.3 Los reproches, a) amor esquivo e ingratitud, b) reproche de inconstancia en el amor, c) la acusación de falsía), 9. *La ruptura y su secuela típica* (9.1 Las causas de la desavenencia, 9.2 Los desprecios, 9.3 Los dictados del despecho), 10. *Un interesante aspecto formal* (ciclo de "dimes y diretes"), (10.1 El

diálogo en coplas). Con el mismo criterio y minuciosidad se clasifican los otros asuntos enunciados.

El tercer aspecto que el autor considera en su estudio comparativo de la lírica popular contemporánea en España, México y Argentina es *La comunidad de medios expresivos* (III). Los asuntos aquí tratados son: la lengua poética (coloquial, artística, etc.), los recursos poéticos (imágenes, tradición paremiológica, factores impresivos característicos, paralelismo, esquemas y clichés, conceptismo). Sería muy extenso, aunque no ocioso, transcribir las detalladas subdivisiones a que se ha sometido el material analizado de acuerdo con este criterio; nos limitaremos a expresar que es tal vez en este aspecto donde el autor puede desplegar en forma más brillante sus conocimientos de análisis literario, por lo cual su aporte resulta aquí muy positivo. Los aspectos considerados en cuarto y quinto lugar, referidos a la versificación popular (IV) y a la "canción folklórica" (V) resultan, en cambio, más débiles. El estudio de la copla, auténticamente significativo, no guarda equilibrada relación con el de las composiciones poliestróficas; resulta allí de poca importancia el trabajo sobre la glosa y de una curiosa pobreza el referido a cantares narrativos, veta muy ricamente documentada en obras que figuran en su bibliografía. Sorprende también, en este trabajo de intención rigurosa, la inclusión de no pocos errores de copia en las piezas transcritas, los cuales, en algunos casos, dan pie a conclusiones poco acertadas.

El balance general de esta segunda parte de la obra de Carlos Magis es, de todas maneras, muy positivo y, aunque sin agotar los criterios y enfoques posibles respecto del material estudiado, demuestra, como el autor lo ha querido, el interés que encierran los estudios comparativos de los fenómenos de arraigo tradicional en los grupos "folk" de Hispanoamérica.

La primera parte, en cambio, presenta la particularidad metodológica de que el autor ha preferido partir de fojas cero para la mayor parte de sus planteos. El asombro que surgió en él después de su contacto con la canción folklórica (a raíz de un Seminario de lírica popular mexicana organizado por El Co-

legio de México) rige sus planteos teóricos y, si bien contribuye seguramente a alentarle en una investigación sin desfallecimientos, presenta sus lógicos inconvenientes, como llegar con felicidad a hallazgos ya realizados antes, mantener en el plano de la hipótesis lo que ya ha sido formulado como ley (vg. la "ley de autocorrección", enunciada por Walter Anderson, cuya aplicación a los materiales estudiados por Magis le hubiera solucionado muchos problemas), desconocer o desdeñar el contenido conceptual de la bibliografía especializada y, en resumen, trabajar con falta de economía, actitud que, a esta altura de los estudios científicos del folklore, no está justificada. No participamos de las ideas del autor, que afirma que la lírica popular de los países elegidos constituye una "expresión poética un tanto olvidada" sobre cuyos orígenes "contamos yá con algunas noticias"; pensamos, en cambio, que esta actitud mental del autor hacia el objeto de su observación ha resultado dañosa pues le ha impedido avanzar sobre lo ya descubierto; y es lástima, puesto que para ello se encuentra bien capacitado.

Es de esperar que el autor de *La lírica popular contemporánea* no se aparte, en el futuro, del tratamiento de estos temas y que, eliminada la curiosidad inicial, llegue a pisar con firmeza en el terreno del folklore poético entendido como un sector del patrimonio de la cultura tradicional propio de grupos "folk", para el cual valen, en consecuencia, todas las reglas generales ya aceptadas mundialmente en cuanto a selectividad y dinámica, formas arquetípicas y variantes, etc. Su sólida base literaria y su alto sentido crítico cristalizarán así en obras realmente medulosas e íntegramente aprovechables.

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

W. P. LEHMAN and YAKOV MALKIEL (eds.), *Directions for Historical Linguistics. A. Symposium*. University of Texas Press, Austin, 1968. 199 págs.

El estudio histórico del lenguaje —objeto casi excluyente en las discusiones lingüísticas del siglo XIX— ha pasado en tér-

minos generales a un segundo plano de atención en los dos primeros tercios de nuestro siglo. No obstante, tanto su interés desde un punto de vista exclusivamente teórico, como la necesidad de estudios concretos enfocados en un marco adecuado, hacen necesaria la concentración de nuevos esfuerzos en este campo lingüístico. En ese sentido, la publicación del Simposio sobre Lingüística histórica, realizado en la Universidad de Texas, constituye un decisivo aporte a la revitalización de este tipo de estudios. Su importancia puede medirse por la jerarquía de los autores que en él participaron: Yakov Malkiel, destacado especialista en lingüística histórica romance, en particular hispánica; Uriel Weinreich —tempranamente desaparecido—, una de las figuras más brillantes de su generación, cuyos estudios sobre bilingüismo y semántica constituyen aportes decisivos; William Labov, autor de trabajos fundamentales en el campo sociolingüístico; Marvin Herzog, especialista en geografía lingüística; W. P. Lehmann, destacado germanista e indoeuropeísta; y Jerzy Kurilowicz y Émile Benveniste, relevantes indoeuropeístas.

Los resultados son, sin embargo, disímiles, tanto por la extensión de los trabajos como por la importancia teórica de sus contribuciones. Dos artículos se destacan netamente de los restantes: la ponencia de Yakov Malkiel sobre la relación entre cambio morfofonemático y cambio fonológico, y el trabajo de Weinreich, Labov y Herzog, titulado "Empirical Foundations for a Theory of Language Change". Trataremos en primer término brevemente las otras tres contribuciones para detenernos luego en particular en esos dos aportes.

En la primera de las ponencias, "Saussure's dichotomy between descriptive and historical linguistics", W. P. Lehman analiza las ideas saussureanas sobre lingüística histórica y su repercusión en los autores posteriores; el estudio resulta de interés aunque no profundiza ciertas consecuencias negativas que las teorías de Saussure tuvieron en este aspecto, debido fundamentalmente a su identificación de diacronía con homogeneidad, que le impidió ver con claridad la relación existente entre el plano diacrónico y el sincrónico.

Jerzy Kurilowicz en "The notion of morpho(pho)neme" parte de la afirmación de que falta aún una determinación clara de la unidad llamada morfofonema o morfonema, y procura llegar a una definición de este elemento. Para ello se mueve dentro de un esquema de 'item and process', considerando a la morfofonología como una etapa dentro del proceso morfológico de derivación, que resulta redundante desde el punto de vista semántico y sintáctico, pero fonológicamente significativa (pp. 70-71). Dentro de esta interpretación, considera que el morfofonema es una unidad que desempeña una función similar a la del alófono en el plano fonológico: "In morphological proportions morphophonemes (i.e. redundant morphs) are disregarded, just as in phonological proportions allophones (i.e. phonemic variants) are disregarded" (p. 78). De acuerdo con lo expuesto por Kurilowicz, el morfofonema sería un equivalente en ciertos casos de lo que habitualmente se designa como alomorfo y en otros de lo que se denomina *empty morpheme*. Consideramos que este intento de asignarle un nuevo valor a un término tan usual como morfofonema no se justifica, pues no hace otra cosa que complicar aún más el ya complejo panorama de la terminología lingüística, dado que pese a lo afirmado por Kurilowicz, existe un significado suficientemente general del término morfofonema, en el que coinciden gran parte de los lingüistas americanos y europeos<sup>1</sup>, y que difiere marcadamente del valor propuesto en esta ponencia.

El tema central del artículo de Émile Benveniste, "Mutations of linguistic categories", es el análisis del proceso por el

<sup>1</sup> Véanse entre otras, las definiciones equivalentes entre sí y divergentes de la de Kurilowicz, dadas por CHARLES F. HOCKETT, "Problems of morphemic analysis", *Lan*, 23 (1947), 321-343, reproducido en MARTIN JOOS, *Readings in Linguistics*, 3ª ed., New York, American Council of Learned Societies, 1963, pp. 229-242; y por ZELIG S. HARRIS, *Structural Linguistics*, 5ª ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1961, p. 225. Harris cita además allí como coincidente con su propio uso de morfofonema el de las siguientes obras: TRUBETZKOY, "Sur la morphonologie", en *TCLP*, 1 (1929), 85-88; HENRYK UTASZYN, "Laut, Phonema, Morphema", en *TCLP*, 4 (1931), 35-61; y EDWARD SAPIR and MORRIS SWADESH, *Nookta tests*, 1939, pp. 236-239.

cual determinadas formas verbales sufren un cambio en su valor gramatical, transformándose en auxiliares. Benveniste estudia este proceso, al que llama auxiliación, en diversas lenguas, deteniéndose en especial en el análisis de la formación del perfecto y el futuro romances. La comparación de sus características con las de los auxiliares de dos lenguas indígenas americanas y de algunas lenguas altaicas le permite concluir que los auxiliares presentan en todas ellas caracteres similares: "The auxiliar verb is endowed with special properties and pertains to the same series transcending differences of linguistic structure. The verb at issue is semantically very broad, often defective and irregular, frequently suppletive" (p. 93). La exposición de Benveniste resulta muy interesante y constituye una incitación a realizar nuevos estudios comparativos en los que se coteje un número mayor de lenguas no emparentadas entre sí, lo que permitirá extraer más amplias conclusiones sobre este posible universal lingüístico.

La comunicación de Yakov Malkiel, "The inflectional paradigm as an occasional determinant of sound change", tiene una especial importancia tanto por el planteo teórico que en ella se hace como por el análisis concreto de ciertos cambios fonológicos del español medieval que no han recibido hasta el presente explicaciones totalmente satisfactorias. Malkiel analiza en primer término una serie de aspectos de la lingüística histórica que requieren aún un estudio detenido, entre ellos el objeto central de su trabajo: el influjo de ciertos paradigmas que pueden haber actuado como estímulos del cambio fonológico. En este sentido, estudia en primer lugar la evolución de los grupos latinos -rg-, -lg- y -ng- ante e/i, que dieron en español medieval -rz-, -z- y -nz-/-ñ-, respectivamente. El caso de -ng->-ñ- no plantearía problemas, ya que allí -g- postconsonántica se habría comportado como en posición inicial, donde g->y- ante vocal anterior, y luego habría palatalizado la nasal, dando origen de tal modo a la -ñ-. En cambio, los casos en que la -g- dio lugar a una dental requieren, afirma Malkiel, una explicación muy especial, ya que en esto se apartan de la norma general, según la cual la evolución en posi-

ción postconsonántica es similar a la de posición inicial. Basándose en el hecho de que gran parte de los items lexicales en que se dan estos grupos son formas verbales (*esparzer, franzer, unzir*, etc.), Malkiel propone la atribución de esta evolución peculiar a la presión analógica de otros paradigmas verbales, en particular a la de *dezir*. Este último verbo que presentaba la alternancia *digo-dizes*, ejerció en español medieval una especial atracción por la cual, por una parte *fazer* hizo su presente *fago-fazes*, en lugar de la forma esperable *faço-fazes*, y por otra parte, coadyuvó a la formación de los presentes irregulares *oigo, pongo, salgo, tengo, valgo, vengo*, etc., similares a *digo*. Malkiel postula que en los verbos cuya radical termina en -Cg- este grupo habría evolucionado primero regularmente como -Cy- ante vocal anterior y -Cg- ante vocal posterior (*frango, franyes*, etc.); esta alternancia poco frecuente en la lengua habría sufrido luego una fuerte presión analógica del muy usado *dezir*: “The present paradigm of *dezir*, with its characteristic alternation of -g- and -z- (*digo, dizes, diga*), may have left an imprint of this alternation on, say, *franzer*, producing *fran-go, -zer*... alongside differently leveled *frañ-o, -e(s)*...” (p. 42). El último paso propuesto sería la extensión de esta -z- a formas nominales tales como *renzilla* (<ringella), *burzés* (<burgense), etc.

El otro caso analizado es la reducción de los diptongos *ie*, *ue* en *i*, *e*, respectivamente. Malkiel considera que este proceso se habría producido originariamente en los diminutivos en *-iello* (< -ellu), como resultado del influjo de otros sufijos diminutivos, entre los que predominaban las formas en *i* tónica (*-ito, -ico, -ino*). Esta reducción se habría extendido en primer término a otras formas no diminutivas en que se daba *ie* ante /λ/ (por ej. *siella*), y a continuación a otros contextos similares en que *ie* se encontraba en contacto con líquidas o palatales. Por último, la simplificación de *ie* habría arrastrado al otro diptongo romance, *ue*, a que se redujera en alguno de los casos en que estaba en contacto con líquidas (esp. ant. *flueco* > *fleco*; esp. ant. *culuebra* > *culebra*, etc.). Malkiel concluye que los dos procesos estudiados son en apariencia cambios estrictamente fo-



nológicos, pero en ambos el elemento desencadenante ha sido de carácter morfológico: en el caso de los grupos consonánticos la analogía con otros paradigmas verbales y en el de los diptongos la presencia de *ie* en un sufijo diminutivo que alternaba en la lengua con otros sufijos caracterizados por la presencia de *i* como vocal tónica.

La tesis de Malkiel es sumamente atractiva y está apoyada en un excelente análisis del material estudiado. Sin embargo, creemos que deben hacerse algunas consideraciones con respecto al primero de los casos considerados, el de los grupos *-Cg-*. La explicación analógica se basa fundamentalmente en el rechazo que hace Malkiel de una posible explicación puramente fonológica del proceso: "It is baffling that an expert of the stature of R. Menéndez Pidal should —as late as 1950 (after abjuring a different interpretation, long championed by himself in the wake of others)— have referred to an *evolución perfectamente comprensible.*" (p. 41); y más adelante en una nota agrega "Inexplicably, J. D. M. Ford, *Old Spanish Readings...* p. XXXVIII, toyed with the idea that, after *n* and *r*, /*j*/ first became *dž*, then *dz...*" (p. 45). Su argumento en contra de esta posible evolución es fundamentalmente el hecho de que *g* debería haber evolucionado en posición postconsonántica del mismo modo que en posición inicial, tal como ocurre con la mayor parte de las consonantes del español medieval. Si bien esto es válido en términos generales, creemos que no se puede descartar la posibilidad de que mientras en posición inicial se diera una consonante palatal de tipo [y] en posición postconsonántica hubiera un alófono más reforzado [ÿ] o [ʒ̣]. Esta posibilidad no resulta extraña si tenemos en cuenta, por ejemplo, que una diferencia fonética del mismo tipo se puede observar en distintos dialectos del español contemporáneo, en los que en una pronunciación no enfática el fonema palatal sonoro presenta en posición inicial un alófono espirante [y] o [ž] —según el dialecto— mientras que en posición postconsonántica aparece un alófono africado [ÿ] o [ʒ̣]. Si aceptamos para el español antiguo una diferencia fonética entre una [y] en posición inicial y una [ÿ]

o [dʒ] en posición postconsonántica, no sería aventurado suponer que luego esa [ʝ] o [dʒ] de posición postconsonántica hubieran sido reinterpretadas como alófonos de la /dʒ/ procedente de /č/ (< latín ky, k ante vocal anterior), al producirse la sonorización de /č/, y que en última instancia hubiera dado lugar a /dʒ/ cuando /č/ y /dʒ/ adelantaron su realización transformándose en /c/ y /dʒ/, respectivamente. Esta interpretación fonológica haría más explicable la evolución analógica del presente de *fazer* que ya no sería atribuible exclusivamente a la presión de *digo*, *dizes*, sino a la acción combinada de *dezir* junto con toda la serie de *esterzer*, *unzir*, *franzer*, etc. Esta posible explicación fonológica no excluye totalmente la interpretación hecha por Malkiel, sino que sería posible suponer que la analogía con *dezir* haya favorecido que se optara por esa solución fonológica y no por otra alternativa. En todo caso, la tesis de Malkiel es sumamente valiosa y creemos que constituye un sólido aporte teórico a la lingüística histórica y que debe ser tomada muy seriamente en cuenta cuando se trate de casos en que —como en los analizados— aparecen evoluciones dobles o el resultado se aparta de lo esperable<sup>2</sup>.

El trabajo de Weinreich, Labov y Herzog constituye prácticamente un libro independiente, tanto por su extensión —comprende exactamente la mitad del volumen: 100 páginas sobre 200 en total— como por su relevancia. En él los autores se proponen superar una serie de paradojas aparentemente irresolubles en las que desembocan las teorías del cambio lingüístico vigentes en el último siglo. El problema central que plantean esas teorías radica en que conciben a la lengua en cada momento como una estructura homogénea y, partiendo de este esquema, les resulta imposible interpretar el proceso por el que se pasa de una estructura a otra distinta. La solución que ofrecen Wein-

<sup>2</sup> El propio Malkiel ha aplicado posteriormente este mismo enfoque al estudio de otra evolución marginal del español: YAKOV MALKIEL, "Sound changes rooted in morphological conditions: the case of Old Spanish /sk/ changing to /θk/", *RPh*, XXIII (1969), 188-200.

reich, Labov y Herzog es reconciliar la visión estructural de la lengua con el hecho concreto de que las comunidades lingüísticas muestran una permanente heterogeneidad, lo cual permite no solo una mejor adecuación a la realidad de la lengua en un momento dado, sino también superar la aparente paradoja del cambio lingüístico. En este sentido, procuran rastrear el origen de esta situación y señalan que la identificación de estructura con homogeneidad es anterior a nuestro siglo y se origina concretamente en H. Paul, para quien el objeto último del análisis lingüístico es el sistema lingüístico de un hablante en un momento dado, supuestamente uniforme. Esta visión se continúa en nuestro siglo con Saussure, quien considera a la lengua homogénea por definición, haciendo a un lado toda manifestación de heterogeneidad como mero hecho de habla, y luego, con Bloomfield y sus discípulos que, si bien señalan la existencia de variaciones sociales y estilísticas, no logran percibir el carácter sistemático de la heterogeneidad lingüística. También los transformacionistas comparten esa actitud, que para ellos es un principio básico, ya que consideran que el objeto del estudio lingüístico es la competencia de un hablante, homogénea por definición, desestimando cualquier posible divergencia como perteneciente al plano de la actuación. Esta falta de adecuación con que se describe a la comunidad lingüística ha llevado a los estructuralistas a explicaciones del cambio lingüístico que resultan poco claras y se apartan totalmente de las bases empíricas. Tampoco resultan satisfactorias las interpretaciones de los transformacionistas, que no se adecuan a la realidad lingüística en su descripción del mecanismo del cambio, ni en su explicación de cambios históricamente ocurridos. Weinreich, Labov y Herzog afirman que solo puede interpretarse el cambio lingüístico correctamente si se parte de una adecuada visión de la competencia lingüística, que no solo no identifique estructura con homogeneidad, sino que incluya el conocimiento y manejo de estructuras heterogéneas que tiene el hablante: "A growing body of evidence from controlled sociolinguistic studies indicates that perception is indeed controlled by linguistic structure; but it is a structure

which includes not only units defined by contrastive function but also units defined by their stylistic role, and their power to identify the speaker's membership in a specific subgroup of the community" (p. 132). Esta heterogeneidad, que es condición del cambio lingüístico, implica que al hablante se le ofrecen dentro de la comunidad distintas alternativas para expresar un mismo mensaje, de las cuales él elegirá una, según una serie de variables, tales como su edad, clase social a la que pertenece, estilo de la conversación, etc.

El hablante tiene clara conciencia del valor social y estilístico de las formas alternativas coexistentes, y el proceso de cambio lingüístico comienza cuando uno de esos rasgos en variación se extiende a todo un grupo dentro de la comunidad lingüística y adquiere de tal modo significado social definido; por último, cuando se generaliza totalmente pierde su valor como elemento distintivo de un grupo social determinado, para convertirse en un rasgo más de la comunidad lingüística en su conjunto. La dirección del cambio se puede observar teniendo en cuenta especialmente el factor edad de los hablantes: cuando en la generación joven predomina muy marcadamente una forma, eso está señalando la orientación del cambio. Esta generalización no es, por supuesto, ni instantánea ni uniforme, sino que implica covariación a lo largo de varias décadas o incluso siglos. Los autores señalan que el cambio lingüístico no debe confundirse con la mera heterogeneidad característica de la lengua, dado que solo hay cambio cuando en esa variación es perceptible una dirección determinada, es decir que si bien todo cambio implica covariación, no toda variación implica cambio.

La conclusión de la ponencia es que el cambio lingüístico sólo puede ser interpretado teniendo en cuenta al mismo tiempo los aspectos sociales y lingüísticos de la comunidad estudiada: "Linguistic and social factors are closely interrelated in the development of language change. Explanations which are confined to one or the other aspect, no matter how well constructed, will fail to account for the rich body of regularities that can be observed in empirical studies of language behavior" (p. 188). El trabajo cons-

tituye indudablemente un sólido aporte para una mejor comprensión del problema teórico del cambio lingüístico. Para el que ha intentado el estudio de procesos de cambio lingüístico y ha chocado con la falta de adecuación de otros modelos que pretenden constreñir la compleja realidad lingüística dentro del rígido molde de la homogeneidad, resultará clara la importancia de este aporte. Sin duda, la relevante actuación previa de sus autores en campos estrechamente vinculados con la lingüística histórica les ha permitido dar un valioso paso hacia una mejor comprensión no solo de los procesos de cambio, sino también del funcionamiento total de la comunidad lingüística.

MARÍA BEATRIZ FONTANELLA DE WEINBERG

Universidad Nacional del Sur.

HANS JÖRG NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. München, Wilhelm Fink Verlag, tomo 8, 1969, 145 pp.

Esta obra, de indudables méritos, fue recomendada para su publicación por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Giessen y consta de un prólogo en el que el autor define su posición crítica, siete capítulos en los que ordenadamente compara los géneros breves medievales con el *Decamerón* y un epílogo donde señala la evolución del concepto de Virtud en Margarita de Navarra, Cervantes y Mme. de Lafayette.

Neuschäfer, dentro del marco de un enfoque histórico-estructural, centra su exégesis en el *Decamerón*, y hace resaltar los rasgos innovadores de Boccaccio respecto de los autores de la narrativa breve anterior. En la confrontación de la *novella* y su fuente logra el autor destacar con perfiles netos las características que rompen con el medioevo. El autor sostiene que una teoría de los géneros solo puede realizarse a través de la historia de los géneros y esta aseveración es tanto más válida para

la *novella* cuanto que no hubo sobre ella una reflexión seria hasta el siglo XIX. Al adoptar esta posición se enfrenta con los que ven en la *novella* un fenómeno atemporal y asimilan la noción de *novella* a la de relato breve (*Kurzgeschichte*). Afirma que la diversidad de las formas de la *novella* se puede aclarar históricamente por la multiplicidad de géneros narrativos menores del medioevo románico, del oriente y de la antigüedad clásica, enere los que señala el *exemplum*, el *fabliau*, la leyenda, el milagro, el *lai*, la vida, etc. Debido a esta poligénesis, Neuschäfer explica la imposibilidad de encuadrar este género en una definición y de querer reducir su esencia a una fórmula. Insiste el autor en la dependencia histórica del género, que le permitirá demostrar que Boccaccio es un creador de nuevas formas, con caracteres modernos, y el primero en utilizar el término *novella* en forma sistemática.

La confrontación del *Decamerón* (I, 3) con el *Novellino* LXXIII permite al autor estudiar la presentación de los personajes: en el cuento boccacciano la caracterización del personaje es bipolar frente a la unipolaridad que mantiene en el *Novellino*. Esta transformación de los 'tipos' en seres de naturaleza ambivalente la logra Boccaccio mediante la introducción de muy breves cambios en el relato. Cuando compara el séptimo cuento del VII día del *Decamerón* con el *fabliau* "*De la Borgoise d'Orleans*" concluye que Boccaccio crea una acción de personajes en lugar del personaje sujeto al destino o la providencia; por primera vez asoma el libre juego de la inteligencia que forja su camino. Al tratar la *nova* afirma que la estructura de esta se asemeja a la del *fabliau* y por lo tanto es también unipolar. Ante este trazado tan unilateral de los personajes que no pueden escaparse del tipo que deben representar, Neuschäfer vuelve a insistir sobre la originalidad de Boccaccio, que muestra la naturaleza humana en su ambivalencia, ambivalencia en que la pasión sensual y el cálculo más frío pueden darse en un mismo personaje y pueden llegar a determinarse mutuamente.

El 'asunto' en Boccaccio también deja de ser unívoco (como el caso típico de los celos en la 'vida' *Guillen de Cabestaing*),

para transformarse en un asunto complicado que parte de varias hipótesis y no desemboca en un final acabado (*runder Schluss*) sino abierto. Al comparar el *exemplum* "De integro amico" con el *Decamerón* (X, 8) destaca que los personajes del *exemplum* no son sino personificaciones de una idea, en tanto que los de Boccaccio se mueven dentro de un conflicto de conciencias (*Gewissenskonflikt*). El paso de una concepción idealista a una concepción realista de la moral marca la diferencia más importante entre el *exemplum* y la *novella*.

Neuschäfer sostiene que el logro de la obra radica en que el mundo ya no está subordinado a un orden preestablecido sino que la realidad aparece en su propia multiplicidad, mientras que en la narrativa anterior el mundo permanecía regulado, típico, ejemplar, no problemático. La unipolaridad remite a un sistema de normas válidas que tiene su opuesto fuera de la realidad. La bipolaridad remite a un sistema de referencia interna en el que el opuesto ya no está fuera de la realidad descrita sino dentro de ella.

Al estudiar la leyenda religiosa y el milagro afirma que Boccaccio parodia sus estructuras externas. En el centro de la estructura del milagro está el pecador y en el de la leyenda religiosa, el héroe; en el milagro no se pide ninguna fuerza al ser humano, en tanto que en la leyenda, sí. Ambos géneros representan dos aspectos diferentes de la fe cristiana. El milagro se acerca más a la *novella* en el amor por el detalle, en la utilización de menudos temas diarios, en un lenguaje más íntimo; pero al mismo tiempo se aleja de ella, porque el milagro busca la solución y la paz para el hombre, mientras que la *novella* quiebra ese retorno a la armonía por intervención de la Gracia Divina, y enfrentó al hombre con sus problemas. Boccaccio toma del milagro sólo la estructura formal ya que la devoción es remplazada por la picardía erótica; el premio ya no es el cielo sino una bella mujer.

Neuschäfer sostiene que el *lais* "Bisclavret" tiene aún una estructura básica semejante al *exemplum* en la que el destino se presenta como una fuerza superior que no se puede eludir y

rebate de este modo la interpretación de Spitzer que afirmaba que apenas se advertía la diferencia entre este *lai* y la *novella*.

Por último trata el doble marco del *Decamerón* y lo compara con el marco de las colecciones de cuentos orientales que nos enfrenta a un "Halsrahmen", es decir, un marco constituido por un problema de vida o muerte que solo puede resolverse por el sostenido interés del relato, como en las *Mil y una Noches*. Los cuentos son los que neutralizan el peligro que encierra el marco. En el *Decamerón* se da un doble marco: uno, de grandes dimensiones —la peste de Florencia—, y otro, antitético, idílico, de características utópicas, dado por la belleza, inteligencia y juventud florentinas. En el *Decamerón* el narrar cuentos se ha transformado en una necesidad interna, no ya condicionada por el marco sino por la libertad, la indefinición y la ambivalencia. El caos del marco externo, representado por la peste, es anulado por el marco interno a través de la capacidad inventiva.

La obra de Neuschäfer revela un conocimiento y un manejo amplio de los géneros breves medievales sobre todo del ámbito románico; demuestra una gran sensibilidad en la interpretación de los textos y logra transmitir al lector el interés por la comparación de estructuras literarias.

ELENA HUBER

JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona, Barral Editores, 1970, 272 pp.

Numerosos ensayos, artículos incluidos en volúmenes colectivos, reseñas, reportajes, que enfocan aspectos parciales de la obra de Vargas Llosa, han sido publicados hasta el momento. El presente libro del crítico peruano J. M. Oviedo tiene el mérito de ser el primero que intenta abarcarla de manera total.

"El trabajo está dividido de una manera bastante convencional (una parte biográfica, una parte teórica, una parte propiamente crítica)" dice Oviedo en el prólogo, y añade una jus-



tificación por emplear material documental en forma tan profusa. La parte biográfica (cap. I: "La vida"), muy minuciosa, cae a veces en lo anecdótico y apela a la sensibilidad del lector por medio de subtítulos de tipo periodístico. Sin embargo, resulta útil para confrontar muchas experiencias personales de Vargas Llosa con la transposición artística que de ellas hace frecuentemente en sus novelas.

El segundo capítulo ("La persona literaria: tres aproximaciones") no es totalmente teórico. Comienza por situar a Vargas Llosa dentro de la narrativa peruana: cronológicamente está cerca de la "generación del 50", caracterizada por su realismo urbano; pero mientras sus integrantes emplean la literatura como un arma de denuncia social, Vargas Llosa cree que la literatura no es "redentora y retratista, sino inventora y mítica, desinteresada" (p. 47). Por lo tanto, no lo considera dentro del movimiento general, sino al margen, como un fenómeno solitario. Oviedo vierte luego los conceptos de Vargas Llosa sobre el escritor y su responsabilidad intelectual, evidentemente inspirados en el pensamiento de Sartre. Menciona otros dos modelos: Flaubert, en su "búsqueda fanática de la objetividad, de la imparcialidad del escritor frente a su obra" (p. 57), y las novelas de caballerías —en particular *Tirant lo Blanc*— como posibilidad de una representación total de la realidad, desde diferentes niveles. La tercera aproximación describe el método de trabajo que sigue Vargas Llosa en la elaboración de sus novelas: al esquema inicial le sigue un borrador enciclopédico donde registra todas las posibilidades del relato; solo entonces impone a la materia bruta una forma, una estructura. Según Oviedo, el empleo de diferentes técnicas narrativas constituye un medio para atrapar el interés del lector.

La parte crítica (cap. III: "La obra") nos parece la más valiosa del libro. Oviedo realiza allí un análisis minucioso de todas las obras de Vargas Llosa, siguiendo el orden en que fueron publicadas, y elabora luego una síntesis de los rasgos fundamentales: sus novelas parten siempre de la descripción de una realidad y de su experiencia personal. Pero, de la mera repre-

sentación, se elevan a una problemática trascendente o a una interpretación mítica, donde aparece el afán de expresar lo americano en términos universales. En el plano del lenguaje, pasa por sucesivos experimentos narrativos hasta llegar a la "invención de una realidad", que culmina en el laberinto de diálogos de su última novela.

Analiza en primer lugar los relatos de *Los jefes*, su único aporte a la narrativa urbana del 50, de valor desparejo; el interés mayor es prospectivo pues allí se pueden rastrear temas, ambientes y técnicas narrativas que reaparecerán en obras posteriores. *La ciudad y los perros*, su primera novela, sigue un "movimiento pendular" que lleva la acción del Colegio a la Ciudad, del presente al pasado, en un contrapunto constante. La dualidad también está inserta en algunos personajes, a los que Oviedo llama "entidades solapadas". En la estructura, de montaje asimétrico, cree innecesario el "Epílogo", que provoca una distensión en toda la aventura.

A la segunda novela, *La casa verde*, la encuadra dentro de las "novelas de aventuras" —equivalente actual de las novelas de caballerías— con una dimensión mítica que faltaba en *La ciudad y los perros*. Descubre diferentes niveles de realidad (retórico, objetivo, subjetivo y simbólico o mítico que coinciden con los que ve Vargas Llosa en *Tirant lo Blanc*; coincidencia, a nuestro parecer, un poco forzada, pues Oviedo no aclara estos términos con ejemplos de la novela: se limita a retomar las definiciones del autor. En la estructura encuentra un rigor geométrico, con secuencias constantes que se repiten y alternan como en un calidoscopio. Entre los procedimientos estilísticos, predomina la fusión de la realidad objetiva, el diálogo y la subjetividad, y aparece, como innovación, la narración en segunda persona. En cuanto a los personajes, insiste en las duplicaciones; para Oviedo "el defecto está en que el cambio se produce mecánicamente, como consecuencia de un cambio de ambientes, y no por razones profundas" (p. 162). Concluye que *La casa verde* es una imagen simbólico-crítica del Perú, de tono pesimista, pero que esto aparece implícito en la obra y el autor lo registra con imparcialidad.

*Los cachorros*, novela corta, caricatura de la adolescencia en crisis, narrada como una historieta, representa para Oviedo la "coronación de la maestría técnica" de Vargas Llosa, explicable solo por el antecedente de *La casa verde*. Entre sus múltiples experimentos narrativos destaca el que tiempos y personas gramaticales diferentes sirvan al mismo sujeto psicológico (visto simultáneamente como *ellos* o *nosotros*), llegando así a disolver los puntos de vista individuales hasta convertirlos en una especie de narrador colectivo. Algunos críticos han visto la castración de Cuéllar, el protagonista, como un episodio simbólico; Oviedo les reconoce parte de verdad, pero él revaloriza el nivel realista que reitera el tema del "machismo", aunque con un enfoque cómico, cosa insólita en Vargas Llosa.

La tercera y última novela, *Conversación en la Catedral*, de tema político, abarca una realidad más amplia aún que *La casa verde*. El ideal de este estudio de costumbres proviene de Balzac, como lo muestra el epígrafe. Los cuatro personajes centrales, según Oviedo "cuatro modelos de la frustración", representan diferentes estratos de la sociedad peruana. La estructura narrativa ha variado: la constituyen una suma de diálogos superpuestos que se expanden en forma concéntrica. Hay montajes de seis, siete diálogos y se llega al paroxismo en el cap. IV, libro 3, en que se cruzan dieciocho. Pero Oviedo no lo considera un procedimiento gratuito pues anula la secuencia cronológica, poniendo en contacto tiempos y espacios distantes, lo que produce inesperadas semejanzas. Aparecen nuevas técnicas, como el corte continuo —de origen cinematográfico—, y un uso peculiar de la acotación dramática. Concluye diciendo que "la novela no quiere ni necesita opinar, los hechos hablan por sí mismos"; pero en aparente contradicción añade: "es un libro amargo y sin concesiones, que está hecho con rabia" (p. 238).

De la concepción del ensayo de Oviedo surgen algunas de sus deficiencias: las tres partes en que divide el libro no están suficientemente conectadas; la confrontación permanente de opiniones críticas dispersa su pensamiento; muchas veces sus afirmaciones proceden de declaraciones de Vargas Llosa sobre sus

obras y no de las obras mismas. Hay una inocultable simpatía por el novelista, una actitud de justificación y defensa que atentan contra la objetividad crítica deseable. A pesar de estas objeciones, el ensayo consigue relacionar las diferentes etapas de su narrativa y rastrear desde su origen los temas que obsesionan al autor y los distintos procedimientos narrativos de que se vale. Indudablemente, su consulta será imprescindible para todo aquel que quiera adentrarse en el mundo de este completo y controvertido escritor.

Una valiosa bibliografía del autor y sobre el autor, actualizada hasta octubre de 1970, cierra la obra.

INÉS LA ROCCA

CHARLES F. HOCKETT, *Curso de lingüística moderna*. Traducida de la 4ª ed., 1962, y adaptada al español por Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez. Buenos Aires, Eudeba, 1971.

El *Curso de lingüística moderna* de Charles F. Hockett apareció publicado por primera vez, en inglés, en 1958. La traducción y adaptación al español que acaban de publicar los Dres. Emma Gregores y Jorge A. Suárez es una contribución muy importante a la bibliografía lingüística en español ya que en el mundo de habla hispana carecíamos hasta ahora de un manual introductorio de calidad. Nos animamos a decir que no teníamos ninguno realmente abarcador y claro, que pudiera usarse como texto en cursos introductorios.

Sin duda, de 1958 hasta hoy, la lingüística ha variado fundamentalmente, especialmente en algunas áreas, y aunque los traductores actualizaron en gran parte la información del manual agregando bibliografía más moderna, o modificando por ejemplo el último capítulo con la incorporación de información presentada por Hockett en trabajos posteriores, el libro, si se lo utiliza como manual en cursos de lingüística general, deberá ser complementado con bibliografía publicada en los últimos años. No

solamente la parte de sintaxis requiere esta información adicional (el autor y los traductores acertadamente decidieron no incorporar innovaciones postchomskianas ya que este intento "hubiera requerido una organización más extensa de lo que consideraron apropiado"), sino que será conveniente hacerlo también al tratar otros problemas en los que se ha trabajado mucho últimamente: "cambio lingüístico", "lenguas 'pidgin' y 'creole'", "adquisición del lenguaje", "comunicación animal", etc.

Sin embargo conviene recordar que este *Curso* de Hockett no fue nunca planeado por su autor como un manual que incluyera comentarios sobre las principales ideas de las distintas escuelas o pensadores en lingüística, anteriores o contemporáneos. En el prefacio de la versión inglesa Hockett aclara que aunque se trata de un libro para "estudiantes universitarios que siguen un curso introductorio a la lingüística... no es obra de vulgarización". El libro fue desde su aparición una presentación clara de su teoría lingüística en Fonología, Morfología, Sintaxis, Dialectología, Cambio lingüístico, Prehistoria lingüística, etc. convenientemente ejemplificada. Desde ese punto de vista, la única falta de actualidad de que puede sufrir el libro es la que provenga de las modificaciones que ha sufrido el pensamiento del autor en los últimos quince años.

Pero lo que más importa señalar es que como manual introductorio el *Curso* tiene plena vigencia. Prueba de ello es que en el último Instituto Lingüístico de la Linguistic Society of America, realizado en Buffalo, EE. UU., en julio-agosto de 1971 este manual, junto con el de Gleason y el de Lyons, fue lectura obligatoria para el curso de lingüística general, "Linguistics: Focus for Intellectual Integration". Su inclusión en la bibliografía para ese curso y nuestra opinión de que esta traducción al español debe recomendarse en los cursos introductorios de Lingüística en los países de habla hispana, están basadas en la convicción de que hay más coincidencia entre las nuevas escuelas americanas y las precedentes que la que generalmente se espera. Las nuevas escuelas hablan en sus modelos de "junturas", "morfemas", "constituyentes inmediatos", discuten los límites entre

“niveles”: “morfología y sintaxis”, “sintaxis y semántica”, distinguen entre “oración y cláusula”, etc., etc. Cambiaron sin duda los objetivos y los métodos de muchos lingüistas americanos, pero la conexión con la etapa anterior no pudo ser borrada y muchas nociones se tomaron prestadas del pasado inmediato. El hecho es que el *Curso* de Hockett sigue siendo ‘un libro que hay que leer’, incluso antes de leer otros libros introductorios de otras escuelas: por ejemplo, su lectura previa facilitará la comprensión de cualquier manual de Gramática transformacional.

Justificada la necesidad de la traducción, lamentablemente demorada en su publicación por razones editoriales, destacaremos rápidamente sus méritos más notables. Importa señalar especialmente que no se trata solo de una traducción, sino que todos los problemas ilustrados por Hockett con ejemplos del inglés vuelven a replantearse en español. Los adaptadores lograron encontrar en los materiales del dialecto de Buenos Aires hechos similares a los propuestos por el autor para presentar sus conceptos y métodos. En muchos casos debió serles muy difícil hallar hechos del español que aunque aparentemente distintos a los que Hockett toma del inglés, ilustren el mismo problema o sean susceptibles de la misma explicación. Lo lograron admirablemente, y llegaron hasta el punto de incluir en el manual una fonología completa del español estrictamente ‘hockettiana’, la más incluyente y basada en la observación directa del español que existe dentro de un enfoque no-transformacionalista.

No faltan las innovaciones: por ejemplo se postula para el español “hablado a ambas orillas del Río de la Plata” un fonema /š/ y se proveen los contrastes que justifican su inclusión. Si el lector no queda convencido tendrá que reconocer que la polémica está bien planteada. No es fácil encontrar argumentos irrefutables para negarle a /š/ su lugar en la fonología del español, y sin embargo no conocemos otras descripciones que lo reconozcan. Para refutar este análisis sería necesario discutir el status de los préstamos, el cambio fonológico sincrónico, la legitimidad de los dialectos ‘substandard’, etc., y si esta traduc-

ción logra despertar tanta discusión constituirá un texto excelente para un curso general.

Asimismo, desde Navarro Tomás a Alarcos Llorach y fonólogos posteriores, nadie había señalado que /č/ también se da en posición final en español. Hockett, en el original, considera que todos los nombres y apellidos de uso común son iguales que cualquier otra palabra para proveer los contrastes en un análisis fonológico. Tanto el autor como los traductores coinciden en que todo sonido una vez que se asimila, es decir que no se percibe como cultismo de gente que habla otro idioma, forma parte del sistema fonológico. Así, pues los traductores no se apartaron del criterio del autor al incluir nombres como *Crush* o *Ivanisevich* en sus tablas de contrastes.

Los doce capítulos sobre fonología (el estudio de la juntura en español en el capítulo VI es excelente) son además de claramente ejemplificadores, notablemente amenos. Registran todas las posibilidades, por ejemplo, de pautas de entonación, y son representativos de un sentido del humor muy propio de "ambas orillas del Río de la Plata". Otros capítulos que constituyen una verdadera hazaña de adaptación son el LVIII, "La reconstrucción fonológica", el LIX, "La reconstrucción morfofonemática y gramatical", y especialmente el LX, "Otros resultados del método comparativo". Estos capítulos reproducen los análisis de Hockett para el inglés y las lenguas germánicas, rehaciéndolos sobre los hechos del español y las lenguas románicas.

En sintaxis, los traductores remplazaron la clasificación *activa* vs. *pasiva*, ausente del dialecto descrito, por una presentación detallada de las cláusulas reflexivas. La parte de sintaxis, tanto en el original como en la traducción, es la menos elaborada, pero provee una base taxonómica interesante para estudios posteriores.

Siempre que lo consideraron necesario agregaron bibliografía sobre el español, y como no existen manuales de ejercitación a los que se pueda remitir, prepararon ejercicios originales que añadieron al final de casi todos los capítulos. Dado que, como dice Hockett en el "Prefacio a la versión española", "los tra-

ductores han permanecido admirablemente fieles al espíritu del original”, no nos parece apropiado incluir en esta reseña comentarios a los conceptos y técnicas presentados en el manual. Preferimos insistir en que la fidelidad al texto original es indiscutible, y señalar que la terminología en español nos parece tan bien elegida y apropiada que sugerimos adoptar los términos empleados por los Dres. Gregores y Suárez como punto de partida de una terminología española uniforme dentro de esta corriente lingüística.

BEATRIZ R. LAVANDERA

ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*. Princeton University Press, 1970. 365 pp.

Tras este título aparentemente vago, encontramos un estudio enmarcado por las más cuidadosas, explícitas, fundamentadas y quizás excesivas delimitaciones. En la “Introducción” aclara su objetivo: en primer lugar situar el *Persiles* en sus circunstancias histórico-literarias, pero sobre todo esclarecer un problema que considera aún más importante: la posición de Cervantes frente al neoclasicismo, la corriente crítica más fecunda de la época. Otra delimitación más: Forcione elige centrarse en los aspectos conflictivos de las ideas de Cervantes, que se manifiestan fundamentalmente en la burla del principio de la verosimilitud tal como lo entendieron en el Renacimiento, y en la afirmación de la autonomía del poeta, una formulación estética más cercana al Barroco. Este enfoque le permite iluminar pasajes no comprendidos del *Quijote*, y además, demostrar que una obra como el *Persiles*, concebida fundamentalmente dentro de los cánones de la doctrina clásica, participa de la apertura estética que hizo posible el realismo histórico del *Quijote*.

En la “Introducción” explica también su método de trabajo: la cuidadosa selección de una serie de situaciones (*scenes*), que llama “diálogos” con Aristóteles, y el reconocimiento en ellas de las ideas literarias a la luz de un análisis pormenorizado



de temas, estructura, lenguaje, acción y personajes. En este sentido, Forcione se siente continuador del estilo crítico de Toffanin, quien descubrió la importancia de Aristóteles en la génesis del *Quijote* gracias a la consideración de sus ideas dentro del contexto literario.

La obra de Forcione consta de cuatro partes, una introducción y una conclusión. La primera parte, "The Genesis of the *Persiles*. Romances of Chivalry and the classical Aesthetic" (pp. 11-87), sirve de marco de referencia a las que siguen: "Cervantes and the Classical Aesthetic. *Don Quijote*" (pp. 91-165), "Cervantes and the Classical Aesthetic. *Persiles and Sigismunda*" (pp. 169-301), "The Cervantine Figure of the Poet. Impostor or God?" (pp. 305-337).

La primera parte se divide en dos capítulos; en el primero se examina la evolución de la crítica de los libros de caballerías: a principios del siglo XVI, la actitud moralizante de origen platónico que Luis Vives representó en su forma más extrema; después del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, la aparición de un juicio estético todavía teñido de criterios morales, que se puso de manifiesto en la polémica sobre el *Orlando furioso*; finalmente, el intento de Tasso de purificar el género y conciliar lo maravilloso con lo verosímil, la variedad con la unidad. En el segundo capítulo, Forcione describe otro proceso paralelo: el reconocimiento de la *Historia etiópica* como la épica en prosa que satisfacía las exigencias de la estética clásica.

La segunda parte está destinada al análisis de la teoría literaria cervantina, deducida de situaciones que tienen todas la misma estructura: un personaje narra una historia (o representa una obra), un público critica su validez estética. El diálogo entre el canónigo y don Quijote (I, 47-50) es para Forcione el modelo de estas situaciones: en la actitud del canónigo reconoce las teorías que se sucedieron a lo largo del siglo XVI, y en la defensa que hace don Quijote de la literatura de imaginación, una adhesión apasionada a las nuevas ideas estéticas. Con la misma perspectiva crítica y la misma metodología, Forcione encara el estudio de otras situaciones (los episodios ocurridos

en la posada de Juan Palomeque, el relato sobre lo acontecido en la cueva de Montesinos, la representación de Maese Pedro, el viaje de Clavileño, el cuento del pueblo del rebuzno y la relación de Cide Hamete Benengeli y el público de lectores), procurando establecer cuidadosamente las similitudes de estructura, temas, características del narrador, actitudes del público y sobre todo la variedad de recursos paródicos con que están relacionadas.

En la tercera parte, Forcione señala los ecos de los diálogos literarios del *Quijote* que aparecen en el *Persiles*, en la voz del narrador y en dos debates a propósito de la representación de los cautivos falsos y del relato de Periandro. En dos de los episodios intercalados en el relato de Periandro —el del caballo maravilloso y el del jardín del paraíso (C. VII, "Topics of the Marvelous")— se completa el análisis habitual con la consideración de la tradición fantástica de cada tema y la problemática estética y filosófica a que están ligados. En el caso del jardín del paraíso, la analogía con el *Quijote* se vuelve evidente después de la comparación del sentido y expresión del tópico en otras obras cervantinas.

Para ilustrar el conflicto entre el *Persiles* como obra de arte y las ideas estéticas que allí se expresan, Forcione elige como índice las características del narrador, que rastrea en dos niveles: 1) el papel del narrador dentro de la obra, su fluctuación entre la prescindencia neorristotélica y la intervención frecuente en los libros de caballerías; 2) un proceso paralelo de paulatina aceptación de una nueva concepción estética, perceptible en los comentarios del narrador sobre la cualidad ficticia de la obra.

En la cuarta parte del trabajo trata de delinear el perfil de la figura del poeta. Se centra en Clemente, de *La Gitanilla*, el aprendiz de poeta que abandona la ciudad y se inicia en la vida picaresca, y en Pedro de Urdemalas, consagración del poeta mentiroso. En él como en muchos de los poetas creados por Cervantes, las fuerzas de la imaginación aparecen asociadas a un mundo marginal y delictivo, hasta demoníaco.

A modo de conclusión, Forcione articula las ideas literarias de Cervantes en su concepción de la naturaleza de la verdad, y

explica la realización novelesca en relación con este complejo ideológico.

En un tipo de análisis tan detallado, apoyado con frecuencia y necesariamente en juicios subjetivos, es difícil coincidir en todas las interpretaciones. Por ejemplo: no parece que la admiración del canónigo (p. 127) se refiera a la narración de don Quijote sino a su locura; ni que la huida de la mora Zoraida (p. 133) responda a una trasgresión al precepto del decoro: el conflicto entre dos normas —dos convenciones de credibilidad— puede ser un recurso más para suscitar la admiración dentro de la exigencia de verosimilitud. Además, es difícil asegurar hasta qué punto don Quijote es consciente de la cualidad ficticia de la literatura, como se afirma más o menos explícitamente en pp. 121 y 151, ya que para don Quijote la literatura es básicamente una forma de vida. En el caso de *Pedro de Urdemalas*, Forcione elude la consideración del final de la obra, en que Pedro, el poseedor de la fantasía más rica y variada, anuncia una representación que se regirá por los más estrictos cánones del principio de la verosimilitud. El problema que plantea esta ambivalencia queda sin resolver. Creo, además, que hubiera sido importante distinguir entre las historias presentadas como obras de arte y las que acontecen en el mismo nivel de realidad de la vida de los personajes. En este último caso, los comentarios del público no tienen carácter estrictamente estético, sino que atañen a problemas filosóficos más radicales, como el de la naturaleza y conocimiento de la verdad. Si los comentarios son similares en contenido y recursos expresivos, se debe justamente a que la audiencia aplicaba a la obra de arte los mismos criterios que a la realidad. En su conjunto, se advierte que Forcione ha parcelado quizás demasiado el campo de trabajo y el enfoque crítico, en desmedro de una visión totalizadora de las obras.

Estas observaciones no invalidan, sin embargo, el mérito del trabajo de Forcione, fundado en un método de trabajo de valor casi didáctico, en observaciones acertadas que iluminan aspectos de la estética cervantina no suficientemente subrayados por la

crítica anterior, en una exhaustiva información bibliográfica que se integra funcionalmente en el trabajo.

ALICIA PARODI

JUAN DE JÁUREGUI, *Aminta; traducido de Torquato Tasso*. Edición, introducción y notas de Joaquín Arce. Madrid, Castalia, 1970, 140 pp. (Clásicos Castalia 27).

Los volúmenes publicados en la colección de Clásicos Castalia constituyen un meritorio aporte para el estudio y comprensión de la literatura española, pues ofrecen ediciones modernas, preparadas por prestigiosos especialistas, de obras cuyo conocimiento y estudio son más que indispensables. En este caso, la posibilidad de contar con la famosa traducción realizada por Juan de Jáuregui del poema dramático *Aminta* de Torcuato Tasso, es doblemente significativa pues carecemos de textos modernos y de estudios que permitan una justa valoración crítica de las obras del poeta y pintor sevillano.

Por estos motivos, la edición del *Aminta* preparada por el profesor Joaquín Arce, especialista en temas de literatura comparada hispano-italiana, viene a llenar un injustificado vacío al restablecer sobre la base de criterios sólidos y valederos la versión de Jáuregui que alcanzara tanto éxito entre sus contemporáneos. En efecto, el hecho de que la primera edición publicada en Roma por Estevan Paulino, en 1607, fuese seguida por una segunda que incluyó en sus *Rimas* (Sevilla, Francisco de Lyra Varreto, 1618) y que presenta notables variantes, determinó cierta vacilación entre los editores que dudaron entre adoptar esta segunda redacción o mezclar ambas intercalando versos suprimidos de la primera.

Antes de entrar a considerar los criterios con que ha sido fijado el texto de esta edición debemos referirnos a algunas cuestiones relacionadas con la *Introducción biográfica y crítica* de la obra. Traza por cierto, Joaquín Arce, un breve y acertado

cuadro de conjunto con las referencias necesarias sobre la vida y las obras de Jáuregui. El mayor interés de este estudio previo se centra como es comprensible en la valoración crítica de la traducción, pues Arce ha tratado de establecer los alcances reales de los encomiásticos juicios de sus contemporáneos. Resulta ya un lugar común el elogio vertido por Cervantes a través de D. Quijote quien, después de mostrar su desagrado por los que traducen de lenguas que no sean la griega o la latina, propone como únicas excepciones el *Pastor Fido* de Cristóbal Suárez de Figueroa y el *Aminta* de Juan de Jáuregui, “donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original” (II, cap. 62). Joaquín Arce considera que este juicio cervantino no favorece en modo alguno a Jáuregui “al desviar el intrínseco mérito de la traducción hacia una comparación a todas luces insostenible” (p. 25), ya que la distancia entre la altura poética del original y la corrección y dignidad con que se resuelve la traducción, es abismal y no admite parangón. Sin embargo, es indudable que Jáuregui logra fidelidad rigurosa y decoro formal “en la que sin duda podemos considerar como la traducción métrica más notable que se hizo del italiano en nuestra literatura áurea” (p. 23).

En la *Nota Previa*, el profesor Joaquín Arce resume el criterio con que ha preparado esta edición que “aspira a ser la primera con intención crítica entre la gran cantidad de reimpressiones del *Aminta* castellano” (p. 31). Se basa para fijar el texto en la versión contenida en las *Rimas* y publicada en 1618 ya que se trata de la segunda redacción que, en relación con la primera, tiene gran cantidad de variantes que afectan a la cuarta parte de la obra. En notas al pie de página, añade los versos que han sido suprimidos de la primera versión, y en un apéndice el fragmento de 94 versos denominado “episodio de Mopso”. Este episodio, eliminado por Jáuregui de la versión definitiva del *Aminta*, no forma parte de la concepción original del poema ni tampoco figura en dos de las ediciones hechas en vida de Torcuato Tasso, quien parece haber vacilado en incluir ese fragmento en el que ridiculizaba a Sperone Speroni. El criterio adop-

tado por Joaquín Arce es semejante al que sigue Pedro Estala al editar el *Aminta* junto con las *Rimas* en el tomo VI de la *Colección de poetas españoles* (Madrid, Imprenta Real, 1786), quien también adopta como valedero el texto de la segunda edición e inserta en el prólogo el “episodio de Mopso” por tratarse de un fragmento muy extenso, cuyo conocimiento puede ser de interés aun cuando haya sido suprimido en la versión definitiva.

Hay que señalar sin embargo un grave reparo a uno de los criterios propuestos por Joaquín Arce. Se trata de no haber incluido la serie completa de variantes entre las dos ediciones jau-reguianas “porque ello hubiera complicado excesivamente el aparato crítico” (p. 31). Entendemos que si se pretende una edición preparada con rigor crítico, el que por un lado se incluyan los versos suprimidos y por otro se eliminen las variantes, resulta por cierto arbitrario. Señala Arce que el estudio detenido de esas variantes, junto con la consideración de algunos problemas lingüístico-estilísticos relacionados con la valoración de las dos versiones, es materia de un trabajo que publica aparte. Esta misma razón es la que determina la necesidad de haber podido contar en esta edición con la totalidad de las variantes que facilitarían la comprensión del trabajo del profesor Arce, permitiendo al mismo tiempo que pudiesen ser juzgadas por otros críticos.

Al margen de este reparo, la edición realizada por Joaquín Arce es muy correcta, con precisas notas que aclaran la comprensión del texto, que una vez fijado llega a nosotros como valioso ejemplo de la importancia y significado concedidos en el Siglo de Oro a las traducciones de obras escritas en lenguas modernas.

MELCHORA ROMANOS

## ABREVIATURAS

- AA*: *American Anthropologist*, Washington.  
*AdL*: *Anuario de Letras*, México.  
*Alternative*: Berlin.  
*AO*: *Archivum*, Oviedo.  
*BAC*: *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid.  
*Biblos*: Coimbra.  
*BICC*: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá.  
*BFUCH*: *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, Santiago.  
*BHi*: *Bulletin Hispanique*, Bordeaux.  
*BHS*: *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool.  
*RRAE*: *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid.  
*BSL*: *Bulletin de la Société de Linguistique*, Paris.  
*CHA*: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.  
*Clás. Cast.*: *Clásicos Castellanos*, Madrid.  
*CSIC*: *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid.  
*EH*: *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952.  
*Fil*: *Filología*, Buenos Aires.  
*GRAE*: *Gramática de la Real Academia Española*.  
*H*: *Hispania*, Baltimore.  
*HMP*: *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid.  
*HR*: *Hispanic Review*, Philadelphia.  
*JL*: *Journal of Linguistics*, Cambridge University Press.  
*Lan*: *Language*, Baltimore.  
*Linguistics*: The Hague.  
*MLR*: *The Modern Language Review*, Cambridge University Press.  
*NBAE*: *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid.  
*NRFH*: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.  
*PMLA*: *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore.  
*RAE*: *Real Academia Española*, Madrid.

*RFE*: *Revista de Filología Española*, Madrid.  
*RLRL*: *Revue de Linguistique Romane*, Lyon.  
*RPh*: *Romance Philology*, Berkeley and Los Angeles.  
*RR*: *The Romanic Review*, New York.  
*Sil*: *Studies in Linguistics*, Buffalo.  
*TCLC*: *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*.  
*TCLP*: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*.  
*TLP*: *Travaux Linguistiques de Prague*.  
*Word*: New York.  
*ZRPh*: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Tübingen.



# S U M A R I O

## ARTÍCULOS

JOSÉ AMÍCOLA, *El "Auto de la huida a Egipto"*, drama anónimo del siglo XV, p. 1; BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE, *Notas sobre "El purgatorio de san Patricio"*, p. 31; OFELIA KOVACCI, *Notas sobre construcciones reflexivas en español y la categoría nocional de dativo*, p. 53; BEATRIZ R. LAVANDERA, *La variable ecológica en el habla de Buenos Aires*, p. 61; ÉLIDA LOIS, *Las construcciones "lo buena que es" y "lo bien que canta"*, p. 87; CARLOS LUIS, *"Los de abajo"*, narración crítica, p. 125; MARÍA ESTHER LLAURÓ DE COMETTA, *La construcción endocéntrica sustantiva y la determinación de sus constituyentes inmediatos*, p. 135; EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, *Valores gramaticales de la junctura en español*, p. 167; RAQUEL MINIAN DE ALFIE, *Algunas versiones del tema bíblico de Susana en el teatro de los siglos XVI y XVII*, p. 183; MARCOS A. MORÍNIGO, *Españoles e indios en "La Araucana"*, p. 205; MELCHORA ROMANOS, *Nuevos aportes al problema de las dos versiones del "Antídoto"*, p. 215; CELINA SABOR DE CORTAZAR, *Observaciones sobre la estructura de "La Galatea"*, p. 227; LEDA SCHIAVO y GRACIELA REYES, *"Modelo" y armado en una novela de Cortázar*, p. 241; ANN E. WILTROUT, *Hacia algunas interpretaciones dramáticas de la leyenda de Santa Bárbara*, p. 251.

## NOTAS

MARÍA SILVIA DELPY, *Serie y asonante en la subdivisión del "Cantar de Rodrigo"*, p. 267; LILIA FERRARIO DE ORDUNA, *Los estribillos de Tisbea y de la pescadora en "El*

*burlador de Sevilla*” y “*Tan largo me lo fiáis*”, p. 273; JOSÉ FRANCISCO GATTI, *Una interpolación engañosa de Pérez de Ayala*, p. 281; ISABEL DE SANTA CATALINA, *Observaciones acerca del área de las construcciones llamadas “de absoluto” en español*, p. 285; Dos notas sobre Valle Inclán; 1), LEDA SCHIAVO, *Tradición literaria y nuevo sentido en “La marquesa Rosalinda”*, p. 291; 2), ROBERTO YAHNI, *De las “Sonatas” al “Ruedo Ibérico”*: rasgos de estilo comunes, p. 299.

## RESEÑAS

HELMUT A. HATZFELD, *Santa Teresa de Ávila* (Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués), p. 307; CARLOS HORACIO MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina* (Olga Fernández Latour de Botas), p. 314; *Directions for Historical Linguistics. A symposium*. Ed. W. P. LEHMAN AND YAKOV MALKIEL (María Beatriz Fontanella de Weinberg), p. 318; HANS JÖRG NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle, Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Elena Huber), p. 327; JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad* (Inés La Rocca), p. 330; CHARLES F. HOCKETT, *Curso de lingüística moderna* (Beatriz R. Lavandera), p. 334; ALAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”* (Alicia Parodi), p. 338; JUAN DE JÁUREGUI, *Aminta; traducido de Torcuato Tasso*. Ed. Joaquín Arce (Melchora Romanos), p. 342.





SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LA IMPRENTA  
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
EL 16 DE OCTUBRE DE 1972





## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

RUBÉN BENÍTEZ, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

LEO SPITZER, *Sobre antigua poesía española* (1962).

FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

AGUSTÍN DE ZARATE, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por DOBOTHY McMAHON (1965).

HUGO W. COWES, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

FRIDA WEBER DE KURLAT, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

### REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE)

Publicación trimestral; al año un tomo de unas 450 páginas. Comprende estudios de lingüística y de literatura sobre temas españoles y da información de cuanto aparece en revistas y libros referente a filología española.

*Suscripción anual*: España, 250 pts.; extranjero, 360 pts.;

*número suelto*: España, 75 pts.; extranjero, 105 pts.;

*número doble*: España, 150 pts.; extranjero, 210 pts.

*Fundador*: Ramón Menéndez Pidal. *Director*: Dámaso Alonso.

*Subdirector*: Rafael de Balbín.

*Secretario*: Alfredo Carballo Picazo. Instituto "Miguel de Cervantes". Duque de Medinaceli, 4. Madrid 14. España.

Próximamente publicaciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

En prensa:

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos.*

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE, *El Cancionero manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*

