

F
2

FILOLOGÍA

AÑO XI

1965

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

“Dr. AMADO ALONSO”

(1968)

FILOLOGÍA

Director: FRIDA WEBER DE KURLAT

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

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS (Reconquista 572, 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 XI

1965

LOPE, LECTOR DE CRONISTAS DE INDIAS

En la producción dramática de Lope se destaca, por su número e importancia, el grupo de las comedias históricas en las que desfilan desde personajes y episodios de la antigüedad clásica hasta héroes y asuntos contemporáneos del poeta. Curioso es por ello, que de la producción teatral que ha llegado hasta nosotros solo tres comedias -*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El Brasil restituído* y *El Arauco domado*- y un auto sacramental -*La Araucana*- se refieran y desarrollen en el nuevo continente recién incorporado a la visión del mundo del hombre europeo. Esta exigüidad podría hacernos creer en cierto desinterés por parte del poeta por los hechos relacionados con el territorio americano. Por ello consideramos ilustrativo el estudio de las fuentes de una de estas obras, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, que apareció impresa por vez primera en la Parte IV de las *Comedias* de Lope (Madrid, 1614). En ella se dramatizan los antecedentes del viaje de Colón, su llegada a tierras indianas y su regreso victorioso a España.

¿En qué relato se basó Lope para la presentación de estos hechos? De la crítica nos interesa señalar los juicios de don Marcelino Menéndez Pelayo y del profesor Jorge Campos.

Menéndez Pelayo, en el ensayo preliminar a la edición de la comedia, se refirió sucintamente a las fuentes en las que Lope se documentó para el relato de los preparativos de la empresa y los pormenores del viaje conquistador, y afirmó: "...demuestra haber leído dos de los cuatro principales libros que hasta entonces corrían impresos sobre la materia, es a saber: las *Historias generales de las Indias*, de Gonzalo Fernández de

Oviedo (1555) [sic] y de Francisco López de Gómara (1552). No parece hacer conocido ni las *Décadas* de Pedro Mártir, ni la biografía del Almirante que Alfonso de Ulloa imprimió en 1571 a nombre de su hijo D. Fernando Colón, y que, a lo menos en lo sustancial es indisputablemente obra auténtica. Ni mucho menos tuvo acceso a los textos entonces inéditos del cura de los Palacios y de Fr. Bartolomé de las Casas”¹.

Como vemos, Menéndez Pelayo redujo considerablemente el campo de la historiografía de Indias y se limitó a considerar las obras que juzgó más importantes. Para él, pues, la comedia “...en general va ceñida a las crónicas de Oviedo y Gómara, si bien muy superficialmente extractadas”², juicio que críticos posteriores como Vossler³, Miró Quesada⁴ y Rodríguez Casadó⁵ se limitaron a repetir.

En cuanto a Jorge Campos⁶, dos aspectos nos interesa señalar en su artículo: 1º) descartó la participación de Oviedo, destacando en cambio la preponderancia del aporte de Gómara—hecho que ya había señalado José Toribio Medina, pero sin mayores referencias⁷— mediante el análisis de determinados pa-

¹ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, “Observaciones preliminares” a *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, Madrid, Rivadeneyra, 1900, vol. XI, p. CVI-CVII. Citaremos los versos de la comedia por esta edición (pp. 343-380), pese a los defectos que ha puesto de manifiesto el cotejo realizado con una fotocopia del texto original.

² op. cit., p. CXI.

³ KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, p. 317: “se sirve de la *Historia general de las Indias* de Fernández de Oviedo (1535) y acaso también de la crónica de López de Gómara (1552)”.

⁴ AUBELIO MIRÓ QUESADA, *América en el teatro de Lope de Vega*, Lima, 1935, p. 13: “...El origen de esta información de un viaje al Nuevo Mundo antes de ser descubierto por Colón está en la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo”.

⁵ VICENTE RODRÍGUEZ CASADÓ, “Lope de Vega en Indias”, *Escorial*, n° 34 (ag. 1943), 249-264.

⁶ JORGE CAMPOS, “Lope de Vega y el descubrimiento colombino”, *Revista de Indias*, n° 37 (jul.-dic. 1949), 734.

⁷ JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Dos comedias famosas y un auto sacramental* basados principalmente en *La Araucana* de Ercilla, anotados y precedidos de un Prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español, Santiago, 1917: “...tomando para ella por fuente, sin duda alguna, la *Historia de las Indias* de Gómara y ajustándose de cerca a sus dictados”.

sajes de la obra. Llegó así a la conclusión de que, para los hechos históricos, "Lope se sirvió de un solo texto, añadiendo o elaborando según su propia impresión anterior o recurriendo en algún caso a un texto distinto"⁸; 2º) indicó el cap. LIII de la *Crónica del Perú* de Cieza de León como inspirador de la leyenda de los gigantes mencionada en la comedia (p. 361 a).

Por nuestra parte, intentaremos demostrar que si es cierto que Lope se basó fundamentalmente en la *Historia general de las Indias* de Francisco de Gómara (Zaragoza, 1552), también utilizó la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (Sevilla, 1535), las *Relaciones y Comentarios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Valladolid, 1555), la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate (Amberes, 1555), *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (Madrid, 1569, 1578 y 1589) y quizá también las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería. Descartamos en cambio, la *Crónica del Perú* de Cieza de León, mencionada por Jorge Campos.

En primer lugar, estudiaremos la fuente principal de Lope, y por ello agruparemos a continuación todos los pasajes de nuestra comedia inspirados en la *Historia general de las Indias* de Gómara. Dado que los pormenores de la peregrinación colombina y las alternativas del primer viaje se encuentran relatados también en Oviedo —autor que Lope leyó⁹— consideramos necesario el cotejo de las versiones de ambos cronistas para justificar así nuestra apreciación de que Lope siguió principalmente el relato de Gómara.

En las primeras tentativas, Colón en la comedia declara su

⁸ art. cit., p. 735.

⁹ Tenemos testimonio de ello, aun cuando sea muy posterior a la fecha de nuestra comedia, en la dedicatoria a Marcia Leonarda de *Las mujeres sin hombres* (Morley-Bruerton, 1613-18): "No es disfavor del valor de las mujeres las Historias de las Amazonas, que a no serlo, no me atreviera a dirigirla a Vm... Arriano y Jenofonte se ríen de tal fábula. Yo las hallo en Virgilio y en todos los autores, y no sólo en aquellos tiempos sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzalo de Oviedo" (*Obras*, ed. cit., VI, p. 35).

origen ante el rey don Juan de Portugal, como correctamente cita Oviedo¹⁰ y no ante Alfonso V como escribe Gómara¹¹.

Yo soy Christóbal Colón
alto rey de Lusitania¹².
Nací en Nervi, pobre aldea,
de Génova, flor de Italia. (p. 344 a)

Pero en tanto que Gómara dice: "Era Cristóbal Colón natural de Cugureo, o como algunos quieren, de Nervi, aldea de Génova, ciudad de Italia, muy nombrada"¹³, Oviedo trae la versión que da como lugar de nacimiento a Nervi, pero considerando más probable la que hace a Colón natural de Cugureo¹⁴. Lope, como Gómara, denomina "aldea" a Nervi, mientras Oviedo la llama "pequeño lugar o villaje".

La leyenda del marino náufrago que el poeta pone en boca de Colón (p. 344 a-b) es para Oviedo un hecho dudoso¹⁵ y para Gómara cierto¹⁶. Coinciden ambos en los rasgos generales de la historia narrada, pero se diferencian en pormenores: así Oviedo¹⁷ añade la amistad, que según algunos, unía al desventurado navegante con Colón y que Gómara no menciona. Hay

¹⁰ GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, 1959, *NBAE*, vol. CXVII, l. II, cap. IV; p. 21: "...comenzó a mover e tractar la misma negociación con el rey don Juan, segundo de tal nombre en Portugal..."

¹¹ FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia general de las Indias en Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, p. 166, cap. "Lo que trabajó Cristóbal Colón por ir a las Indias", *Bib. Aut. Esp.*, vol. XXII: "...comenzó a tratar el negocio con el rey de Portugal, don Alonso el Quinto".

¹² Lope menciona el nombre del rey más adelante: "¡Que conquiste el rey don Juan/ la India..." (p. 349 b).

¹³ op. cit., cap. "Quién era Cristóbal Colón", p. 165.

¹⁴ op. cit., l. II, cap. III, p. 15-6: "...digo que Cristóbal Colom, según yo he sabido de hombres de su nasción, fue natural de la provincia de Liguria, que es en Italia, en la cual cae la cibdad é señoría de Génova: unos dicen que de Saona, e otros que de un pequeño lugar o villaje, dicho Nervi, que es a la parte del Levante y en la costa del mar, a dos leguas de la misma cibdad de Génova; y por más cierto se tiene que fue natural de un lugar dicho Cugureo, cerca de la misma cibdad de Génova".

¹⁵ op. cit., l. II, cap. II, p. 16: "...Que esto pasase así o no, ninguno con verdad lo puede afirmar... Para mí yo lo tengo por falso..."

¹⁶ op. cit., cap. "El descubrimiento primero de las Indias", p. 165.

¹⁷ op. cit., cap. II, l. II, p. 16: "Dícese junto con esto, que el piloto era muy íntimo amigo de Christóbal Colom..."

aún en Oviedo otros detalles que no aparecen en Gómara¹⁸, tales como el reconocimiento de las tierras descubiertas, el hallazgo de gente desnuda y la favorable navegación al regresar a España. La circunstancia de que Lope tampoco se refiera en su relato ni a la amistad de Colón con el marino (*adonde aportó un piloto/ huésped de mi humilde casa*) ni al encuentro de este con seres desnudos (*donde vi con propios ojos/ nuevo cielo y tierras varias*) ni tampoco a condiciones mejores en el viaje de regreso (*La misma tormenta fiera/ que allí me llevó sin alas/ casi por el mismo curso,/ dió conmigo vuelta a España*), nos inclina a considerar a Gómara como inspirador de la escena¹⁹.

El cap. IV del Libro II de Oviedo y el cap. "Lo que trabajó Cristóbal Colón por ir a las Indias" de Gómara están dedicados a narrar los esfuerzos de Colón por encontrar apoyo para convertir en realidad sus sueños. Al referirse a la entrevista con el rey de Portugal, Oviedo dice brevemente "...ni...quiso favorecer ni ayudar al dicho Colón para lo que decía"²⁰. Los versos en que expone el rey don Juan en la comedia las causas que imposibilitan la existencia de un nuevo mundo, apoyándose en los argumentos de *los cosmógrafos famosos* (p. 345 b), pueden haber sido sugeridos por Gómara: "tampoco halló favor ni di-

¹⁸ op. cit., cap. cit., p. 165.

¹⁹ id. "Navegando una carabela por nuestro mar Océano tuvo tan forzoso viento de levante y tan continuo, que fue a parar en tierra no sabida ni puesta en el mapa o carta de marear. Volvió de allá en muchos más días que fue; y cuando acá llegó no traía más de al piloto y a otros tres o cuatro marineros, que, como venían enfermos de hambre y de trabajo, se murieron... He aquí cómo se descubrieron las Indias... También hay quien diga que aportó la carabela a Portugal y quien diga que a la Madera o a otra de las islas de las Azores; empero ninguno afirma nada. Solamente concuerdan todos en que falleció aquel piloto en casa de Cristóbal Colón, en cuyo poder quedaron las escrituras de la carabela y la relación de todo aquel luengo viaje, con la marca y la altura de las tierras nuevamente vistas y halladas". También en el cap. "Quién era Cristóbal Colón", p. 165: "...Casóse [Colón] en la isla de la Madera, donde pienso que residía a la sazón que llegó allí la carabela susodicha. Hospedó al patrón della en su casa, el cual le dijo el viaje que le había sucedido y las nuevas tierras que había visto, para que se las asentase en una carta de marear que le compraba. Falleció el piloto... y dejóle la relación, traza y altura de las nuevas tierras, y así tuvo Cristóbal Colón noticia de las Indias".

²⁰ op. cit., l. II, cap. IV.

neros para ir por las riquezas que prometía, ca le contradecía el licenciado Calzadilla, obispo que fue de Viseo y el maestre Rodrigo, *hombres de crédito en cosmografía*, los cuales porfiaban que no podía haber oro ni otra riqueza al occidente como afirmaba Colón...’’²¹.

El viaje de Bartolomé a Inglaterra y la negativa de Enrique VII a patrocinar la empresa se halla en ambos cronistas. Gómara sucintamente relata: “...envió a su hermano Bartolomé Colón, que también sabía el secreto, a negociar con el rey de Inglaterra, Enrique VII... le diese navíos y favor para descubrir las Indias prometiendo traerle de ellas muy gran tesoro en poco tiempo. E como trajo mal despacho...”²² Oviedo, en cambio, dice: “Informado el rey de sus consejeros y de personas a quien él cometió la examinación desto...”²³, detalle interesante porque difiere de las palabras de Bartolomé en la comedia: “Aun no quiso consultar/matemáticos...” (p. 349 b).

También la misma despreciativa actitud adoptada por los duques de Medina Sidonia y Medinaceli en la comedia (p. 347 a-b) está más cerca de las palabras de Gómara: “...entrambos duques tuvieron aquel negocio y navegación por sueño y cosa de italiano burlador...”²⁴, que de Oviedo, quien se hace eco de la versión que señalaba al duque de Medinaceli interesado en los proyectos del marino genovés²⁵.

Asimismo, los argumentos que pone Lope en boca de los duques para refutar las teorías de Colón:

Celi ¿No sabéis vos, buen hombre, cuánto ha sido ventilado de antiguos y modernos si la tórrida zona ha producido hombres que sufran fuegos tan eternos? (p. 347 b)

²¹ op. cit., cap. “Lo que trabajó Cristóbal Colón por ir a las Indias”, p. 166 (El subrayado es nuestro).

²² id., p. 166.

²³ op. cit., l. II, cap. IV, p. 21.

²⁴ op. cit., cap. “Lo que trabajó Cristóbal Colón por ir a las Indias”, p. 166.

²⁵ op. cit., l. II, cap. IV, p. 21: “...llegado a Sevilla tuvo sus inteligencias con el ilustre y valeroso don Enrique de Guznán, duque de Medina-Sidonia y tampoco halló en él lo que buscaba. E movió después el negocio más largamente con el ilustre don Luis de la Cerda, primero duque de Medina Celi, el cual también tuvo por cosa fabulosa sus ofre-

y los razonamientos de este acerca de la tierra

Cinco zonas la parten
 como a la esfera círculos:
 la equinoccial, los polos y los trópicos.
 Habítanse las frías,
 aunque apenas se habitan;
 las templadas son fáciles y alegres.
 Esta que en medio yace
 en los trópicos puesta,
 por el discurso ardiente del sol claro
 perpendicular siempre,
 inhabitable, adusta,
 se muestra a nuestros ojos... (p. 350 b)

parecen inspirados en este pasaje de Gómara:

...Queriendo probar cómo la mayor parte de la tierra es inhabitable, fingen cinco fajas, que llaman zonas, en el cielo, por las cuales reglan el orbe de la tierra. Las dos son frías, las dos templadas y la otra caliente... el dedo pulgar es la zona fría de hacia el norte, que por su demasiada frialdad es inhabitable; el otro dedo es la zona templada y habitable, do está el trópico de Cancero; el dedo de medio es la tórrida zona, que por tostar y quemar los hombres la llaman así y es inhabitable; el dedo del corazón, es la otra templada, donde está el trópico de Capricornio; el dedo menor es la otra zona fría e inhabitable que cae al sur... La causa que ponen para no poder vivir hombres en las tres zonas y parte de la tierra es el grandísimo frío que con la mucha distancia y ausencia del sol hay en la región de los polos, y el excesivo calor que hay debajo la tórrida zona por la vecindad y continua presencia del sol²⁶.

Y los versos

Sidonia ¿Luego antípodas hay y hombres opuestos
 a nuestros pies, como yo estoy ahora?
Colón Esos voy a buscar.
Sidonia Cuentos son estos
 que Esopo entre sus fábulas ignora. (p. 347 b)

cimientos, aunque quieren decir algunos que el duque de Medinaceli ya quería venir en armar al dicho Colom en su villa del Puerto de Santa María y que no le quisieron dar licencia el Rey e Reina Católicos para ello".
²⁶ op. cit., cap. "Que no solamente es el mundo habitable, mas que también es habitado", p. 158.

corresponden a :

Llaman antípodas a los hombres que pisan en la bola y redondez de la tierra al contrario de nosotros, o al contrario uno de otros. Los cuales, al parecer, aunque no de cierto, tienen las cabezas bajas y los pies altos²⁷.

Estos mismos pasajes tiene presente el poeta al escribir:

La superficie es una
del agua y de la tierra;²⁸
ser esférica... (350 b)

Refuerza aún nuestra suposición de que Lope se ciñó a este cronista el hecho de que en el texto de la comedia aparezca, como en el capítulo "Lo que trabajó Cristóbal Colón para ir a las Indias", la mención del apoyo de Martín Alonso Pinzón²⁹, circunstancia no citada por Oviedo. Señalemos además, que al producirse el motín en la comedia, Colón se dirige a Pinzón utilizando el mismo adjetivo que el cronista:

¿Vos no sabéis, como diestro,
que no os engaño? (p. 356 b)³⁰

También en la petición de Colón a los Reyes Católicos, preocupados en ese momento por la reconquista de Granada, en el apoyo primero de Alonso de Quintanilla frente al descrédito de los personajes de la corte castellana, y luego el del cardenal Pedro González de Mendoza, en la promesa de los monarcas más tarde, en los derechos que estos le otorgaron y aun en la cantidad de ducados facilitados por Luis de Santángel para

²⁷ op. cit., cap. "Que hay antípodas y por qué se dicen así", p. 159.

²⁸ "El elemento de la tierra un solo cuerpo es, aunque halla muchas islas en agua; y redondo en proporción...", op. cit., cap. "Dónde, quién, y cuáles son antípodas", p. 160.

²⁹ "Y así se embarcó en Lisboa y vino a Palos de Moguer, donde habló con Martín Alonso Pinzón, piloto muy *diestro* y que se le ofreció", op. cit., p. 166 (El subrayado es nuestro). Y en la comedia: "COLÓN.- ¡Cosa extraña, que mil gentes/ que he dicho este mundo ignoto/ sólo tú, amigo piloto, / le conoces y consientes! PINZÓN.- Confuso, Colón, te veo" (p. 349 b).

³⁰ Cfr. nota anterior.

la expedición, coinciden cronista y poeta. Más interesante aún, ya que estos hechos históricos también se hallan en Oviedo, es la escena en que Colón dialoga con su propia imaginación, pues parece la dramatización de las palabras de Gómara: "...ni le creían ni aún escuchaban; de lo cual sentía él gran tormento en la imaginación"³¹. Además, en el cap. "El descubrimiento de las Indias que hizo Colón", incurre Gómara en el error de mencionar a Bartolomé como acompañante de Cristóbal en este primer viaje: "Armó Cristóbal Colón tres carabelas en Palos de Moguer... y él fue por capitán y piloto de la flota en la mayor y mejor, y metió consigo a su hermano Bartolomé Colón que también era diestro marinero"³². Sugestivo es el hecho de que Lope también cayera en el error y lo incluyera entre los personajes que rodeaban al descubridor.

El número de citas hasta aquí realizadas nos permite concluir que para el acto I, en el que se presentan los antecedentes del descubrimiento, las tentativas infructuosas de Colón, sus razonamientos y los argumentos de sus contrarios, Lope utilizó fundamentalmente la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, siguiéndola casi paso a paso y copiando aun sus errores.

Pero todo esto no agota los elementos tomados de Gómara: también —como veremos— se apoyó en él para un detalle de la expedición y al tratar aspectos anecdóticos de la vida americana.

Así durante el viaje, Arana, un marinero, exclama: *¿Qué es de los celajes secos?* (p. 355 a). Esos celajes, no mencionados anteriormente, recuerdan un pasaje de este cronista: "...dicen que se volviera, sino por unos celajes que vio muy lejos..."³³.

También la ingenuidad del indio, su asombro ante la aparición, para ellos monstruosa, de las carabelas españolas y de hombres barbudos, y su terror ante el poder de las armas de

³¹ op. cit., cap. "Lo que trabajó Cristóbal Colón por ir a las Indias", p. 166.

³² op. cit., cap. "El descubrimiento de las Indias que hizo Cristóbal Colón", p. 166.

³³ id., p. 166.

fuego, son temas que se hallan relatados en la mayoría de los cronistas e historiadores del Nuevo Mundo. Sin embargo, el verso en que Dulcanquellín califica de peces las naves españolas (*peces son, peces que braman*, p. 361 a) coincide con el siguiente pasaje de Gómara:

...corrieron a la marina muchos indios a ver las carabelas, como cosa nueva y extraña para ellos, que tienen chiquitas barcas; y aun pensaban que fuesen algún pez monstruo; y como vieron salir a tierra hombres con barbas y vestidos, huyeron a más correr...³⁴

O bien en aquel otro:

...Preguntóles si traía su capitán unos grandes monstros marinos que habían pasado por aquella costa el año antes; y decíalo por las naos de Andrés Niño³⁵.

La descripción que hace Auté de los conquistadores:

Dentro vienen unos hombres
que traen sobre las caras,
como en la misma cabeza
espeso cabello y barba. (p. 360 b)

recuerda el pasaje citado en primer lugar o bien este otro:

Huyó el cacique, de miedo de aquellos nuevos y barbudos hombres...³⁶

Y los versos:

De donde a veces salían
de unos palos unas llamas
envueltas en trueno y humo,
que me dejaron sin habla... (p. 360 b)

se ciñe a Gómara:

Temieron los nuestros... y mandaron soltar la artillería de los navíos por los espantar. Los indios se ma-

³⁴ op. cit., cap. "Río Jordán en tierra de Chicora", p. 179.

³⁵ op. cit., "Cuanhtemallan", p. 284.

³⁶ op. cit., cap. "Panamá", p. 278-279.

ravillaron del fuego y humo, y se atordecieron algo del tronido... ³⁷ Los otros huyeron a más correr, pensando que las escopetas eran truenos y rayos las pelotas... ³⁸

Las palabras de Dulcanquellín:

...Este día
es aquel que mis abuelos
pronosticaban aquí (p. 360 b)

pueden relacionarse con el capítulo del cronista en que se afirma "Que los de la Española tenían pronóstico de la destrucción de su religión y libertad" (p. 175) y se relata la respuesta dada por los dioses al padre del cacique Guarionex y otro reyezuelo sobre lo que les reservaba el futuro.

Las escenas del encuentro de los descubridores con la india Palca primero (p. 362) y con los otros indios después (p. 366), se inspiran en el siguiente capítulo de Gómara, en el que se hallan los elementos desarrollados luego por el poeta:

Los indios, como los vieron salir a tierra con armas y a gran prisa, huyeron de la costa a los montes, pensando que fuesen como caribes que los iban a comer. Corrieron los nuestros tras ellos y alcanzaron una sola mujer. Diéronle pan y vino y confites, y una camisa y otros vestidos, que venía desnuda en carnes, y enviáronla llamar la otra gente. Ella fue y contó a los suyos tantas cosas de los nuevamente llegados, que comenzaron luego a venir a la marina y hablar a los nuestros, sin entender ni ser entendidos más de por señas, como mudos. Traían aves, pan, fruta, oro y otras cosas, a trocar por cascabeles, cuentas de vidrio, agujas, bolsas y otras cosillas, así, que no fue pequeño gozo para Colón ³⁹.

El tema del miedo del indígena al verse reflejado en el espejo, que Lope presenta en dos ocasiones en la comedia, se basa

³⁷ op. cit., cap. "Yucatán", p. 186.

³⁸ op. cit., cap. "Descubrimiento de la mar del sur", p. 193.

³⁹ op. cit., cap. "El descubrimiento de las Indias que hizo Cristóbal Colón", p. 167.

en una simple mención del historiador al referirse a un gigante patagón: "hubo pavor de verse a un espejo"⁴⁰.

Por otra parte, el número de indios que Colón llevó como testimonio de su descubrimiento se eleva a diez en la comedia ajustándose así al texto de Gómara. Oviedo, menos categórico en este caso, dice: "E llevó deste camino el almirante nueve o diez indios consigo"⁴¹. El número de los que reciben el bautismo al final de la comedia (indicación escénica) concuerda con el testimonio de ambos cronistas⁴².

Además, el motivo que sella la suerte de los primeros descubridores -los amores de Tacuana con uno de ellos- se ajusta en parte⁴³ a la realidad histórica; según el relato de Gómara, Colón "supo que los habían muerto a todos, los indios, porque les forzaban sus mujeres y les hacían otras muchas demasías"⁴⁴.

Por último, el milagro que decide la conversión de los indios, el reverdecimiento del tronco de la cruz al intentar estos arrancarla (p. 378) recuerda el motivo de veneración de que era objeto la llamada Veracruz:

...los indios de guerra probaron de arrancarla y no pudieron, aunque cavaron mucho⁴⁵.

Como se desprende de los cotejos, también en los actos II y III de la comedia que se desarrollan en tierra americana y que presentan además el regreso victorioso de Colón a España,

⁴⁰ op. cit., cap. "El estrecho de Magallanes", p. 214.

⁴¹ OVIEDO, 1. II, cap. VI, p. 28. Gómara dice: "Tomó diez indios, cuarenta papagayos...", cap. "El descubrimiento de las Indias que hizo Cristóbal Colón", p. 167. El verso de la comedia, omitido en la edición de la Academia, dice: "Diez destes llevaré conmigo".

⁴² GÓMARA, cap. "La honra y mercedes que los Reyes Católicos hicieron a Colón por haber descubierto las Indias", p. 167, y Oviedo, 1. II, cap. VI, p. 28.

⁴³ Decimos en parte, porque en la comedia la mujer india no ofrece mayor resistencia a los deseos de los españoles.

⁴⁴ GÓMARA, cap. "Vuelta de Cristóbal Colón a las Indias", p. 170. En Oviedo leemos: "a los cuales todos habían muerto los indios, no pudiendo sufrir sus excesos, porque les tomaban las mujeres e usaban dellas a su voluntad, e les hacían otras fuerzas y enojos..." 1. II, cap. VIII, p. 35.

⁴⁵ GÓMARA, cap. "Milagros de la conversión", p. 176. Oviedo también menciona el hecho: "...jamás se pudrió ni cayó, por ninguna tor-

Lope se inspiró en López de Gómara, pero, como era de esperar, al tratar aspectos anecdóticos de la vida en las Indias se alejó más de su fuente ampliando, modificando y desarrollando breves menciones del cronista.

Ahora bien, en los pasajes que señalaremos a continuación se observa el influjo, no ya de la *Historia general de las Indias* sino de la segunda parte de la obra, titulada *Conquista de Méjico*, dedicada a Martín Cortés. Cabe destacar que estos episodios se hallan también en las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería, que tuvo gran difusión en el ambiente humanista, y por lo tanto sería muy probable que Lope no solo la conociera, sino que la hubiera tenido presente al redactar su comedia. Por ejemplo, Lope pone de relieve el asombro del indio ante el poder -para él mágico- de las cartas. Pues bien: la anécdota se halla en Gómara y en Pedro Mártir, que la refiere en la Década III, libro VIII, cap. IV⁴⁶ y los pormenores coinciden con los de la narración de Gómara:

Hicieron también mucho al caso las letras y carta que unos españoles a otros se escribían; ca pensaban los indios que tenían espíritu de profecía, pues sin verse ni hablarse se entendían, o que hablaba el papel, y estuvieron en esto abobados y corridos. Aconteció luego a los principios que un español envió a otro una docena de hutías fiambres porque no se corrompiesen con el calor. El indio que las llevaba durmióse o cansóse por el camino y tardó mucho a llegar a donde iba; y así tuvo hambre o golosina de las hutías, y por no quedar con dentera ni deseo, comióse tres. La carta que trajo en respuesta decía cómo le tenía en merced las nueve hutías y la hora del día que llegaron; el amo riñó al indio. Él negaba, como dicen, a pie juntillas, mas como entendió que lo hablaba la carta, confesó la verdad. Quedó corrido y escarmentado y publicó entre

menta de agua ni de viento, ni jamás la pudieron mover de aquel lugar los indios, aunque la quisieron arrancar tirando de ella con cuerdas de baxucos mucha cantidad de indios" (l. III, cap. V, p. 65).

⁴⁶ PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Bajel, 1944. Colección de Fuentes para la Historia de América. Traducción de JOAQUÍN TORRES ASENSIO, p. 227.

los suyos cómo las cartas hablaban, para que se guardasen dellas ⁴⁷.

Asimismo, la descripción de Tecué de los hombres a caballo, como los verdaderos centauros (p. 364 b), puede relacionarse con el siguiente relato de Pedro Mártir:

Estos, habiendo visto los caballos, aterrados de una visión horrible y de una cosa tan nueva, pensando que el caballo y el que lo montaba eran un mismo animal, huyeron o simularon que huían ⁴⁸.

O bien con estos dos de Gómara:

Como los indios no vieron tampoco al de caballo, de cuyo miedo y espanto huían, pensando que era centauro, revuelven sobre los cristianos... ⁴⁹

...y que los caballos les pusieron grande admiración y miedo, así con la boca, que parecía que los iba a tragar, como con la presteza que los alcanzaba, siendo ellos ligeros y corredores; y que como era animal que nunca ellos vieron, les había puesto grandísimo temor el primero que con ellos peleó aunque no era sino uno; y como dende poco rato eran muchos, no pudieron sufrir el espanto ni la fuerza ni la furia de su correr, y pensábamos que hombre y caballo todo era uno ⁵⁰.

Por último, la respuesta de Dulcán al pedido de Bartolomé de sacar sus dioses vanos del templo (p. 375 b) recuerda la "que dieron a Cortés los Tlaxcallan, sobre dejar sus ídolos":

Viendo, pues, que guardaban justicia y vivían en religión, aunque diabólica, siempre que Cortés les hablaba les predicaba con los farautes, rogándoles que dejasen los ídolos... y que tomasen y creyesen el verdadero Dios de los cristianos... Unos les respondían que de grado lo hicieran, siquiera por complacerle, sino que

⁴⁷ GÓMARA, op. cit., "Milagro de la conversión", p. 176.

⁴⁸ op. cit., Década V, libro I, cap. IV, p. 359.

⁴⁹ GÓMARA, *Conquista de Méjico*, ed. cit., p. 309.

⁵⁰ id., p. 310.

temían ser apedreados del pueblo (*que no hay cosa más fiera e indomable/ que el común apellido y voz del vulgo*). Otros, que era recio descreer lo que ellos y sus antepasados tantos siglos habían creído y sería condenarlos a todos y a sí mismos (*pero esta ley y fe que profesamos,/ como la recibimos la tenemos./ Nuestros padres, que aquí nos la enseñaron/ ya de nuestros abuelos la aprendieron/*). Otros, que podría ser que andando el tiempo lo harían, viendo la manera de su religión, entendiendo bien las razones para que debían hacerse cristianos y conociendo mejor y por entero el vivir de los españoles, las leyes, las costumbres y las condiciones (*deja que oigan esa misa, y deja/ que a tu Cristo y sus leyes se aficionen*)⁵¹.

Observemos que se respira en el relato el mismo ambiente que en Lope: no hay mayor respeto por la creencia de los antepasados, pero sí admisión de la nueva religión y reconocimiento del poder de la voz del pueblo.

Hasta aquí hemos desarrollado los elementos que encontramos en Gómara. Veamos ahora aquellos que no se hallan en este cronista pero sí en Oviedo. El primero es el tema con que se inicia el acto II de la obra de Lope: el motín a bordo, tema muy popular y que se encontraba ya en Pedro Mártir de Anglería, con la única omisión del plazo concedido por los sublevados al marino. Pudo entonces Lope haberlo recogido de la tradición o bien haber aprovechado el relato de Oviedo, ya que comedia e historia coinciden en sus elementos: el temor de la tripulación, la duda sobre la autoridad científica de Colón, los intentos de arrojarlo al mar, la participación de Pinzón en el motín y fi-

⁵¹ GÓMARA, cap. cit., p. 334. Cfr. el pasaje en Pedro Mártir de Anglería: "Hemos observado y ejecutado hasta ahora estas sagradas ceremonias que nos dejaron nuestros antepasados, pero nos alegramos de oírte que nos hemos equivoñado tan grandemente y que esto de ninguna manera ha de agradar a nuestro Rey, siempre que se lo podamos persuadir al pueblo. Nuestros mayores dejados (aquí) encontraron acaso que los habitantes de aquellos tiempos guardaban estos ritos, y hemos seguido las costumbres de nuestros suegros y de nuestras esposas y no debes admirar el que nosotros hayamos caído en estos errores, si es que son errores" (Déc. V, Libro IV, cap. III, p. 398).

nalmente, el plazo de tres días solicitados por el marino genovés⁵².

Asimismo los versos

Colón. ¡Tierra y tierra deseada!
Bart. Ya te beso, amada tierra.
Colón. Mil besos la quiero dar:
 por el largo desear
 después de tan larga guerra,
 se llame la Deseada...

parecen inspirados en las palabras de Oviedo:

...y la primera tierra que halló e reconoció fue una isla que él nombró... la Deseada, conforme al deseo que él y todos los de su flota traían de ver tierra⁵³.

Es muy probable que Lope al tratar de imitar el ritmo del "areito" se guiara por la detallada explicación de este cronista:

...Tenían estas gentes... sus cantares e bailes, que ellos llaman areito, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando... El cual areito hacían desta manera: cuando querían haber placer... o *casándose el cacique* o rey de la provincia... tomábanse de las manos, algunas veces, e también, otras, trabávanse brazo con brazo ensartados o asidos muchos en rengle (o en

⁵² "...e anduvo muchos días por el grande mar Océano, fasta tanto que ya los que con él iban comenzaron a desmayar e quisieron dar la vuelta, e temiendo de su camino, murmuraban de la sciencia de Colom y de su atrevimiento e amotinábasele la gente e los capitanes, porque cada hora crecía el temor en ellos e menguaba la esperanza de ver la tierra que buscaban... E llegó la cosa a tanto que le certificaron que si no se tornaba, le farían volver a mal de su grado o le echarían en la mar... como él [Colón] era sabio e sintió la murmuración que de él se hacía, como prudente comenzó a los confortar... y en conclusión les dijo que dentro de tres días hallarían la tierra que buscaban... Con estas palabras movió los corazones de los enflaquecidos ánimos de los que allí iban a alguna vergüenza, en especial a los tres hermanos capitanes pilotos que he dicho [los Pinzón]; e acordaron de hacer lo que les mandaba, y de navegar aquellos tres días, e no más, con determinación y acuerdo que en fin dellos daría la vuelta a España, si tierra no viesen" (1. II, cap. V, p. 25). Señalemos, sin embargo, que el cronista recoge además en su texto otra versión que hace a Colón acobardado y a los hermanos Pinzón los verdaderos responsables de la continuación del viaje (id. p. 26).

⁵³ op. cit., 1. II, cap. VIII, p. 34.

corro asimismo) e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o mujer) y aquel daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, e lo mismo (y en el instante) hacen todos e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía les entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y así como aquel dice, la multitud de todos responde con los mismos pasos e palabras e orden; e en tanto que le responden la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás. Y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guiador dijo, procede encontinente, sin intervalo, la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e así, sin cesar, les tura tres o cuatro horas y más... Algunas veces junto con el canto mezclan un atambor... Esta manera de baile parece algo a los cantares de danzas de los labradores, cuando en algunas partes de España, en verano, con los panderos, hombres y mujeres se solazan...⁵⁴

También Gómara se refiere a los "areitos" (caps. "Costumbres", p. 174 y "Bailes e ídolos que usan", p. 207-8) pero no tan prolijamente como Oviedo y conjeturamos que este ha sido la fuente de Lope por el procedimiento seguido por el poeta de repetir el verso impar, imitando así la respuesta del coro al guía, y por la utilización del pandero (indicación escénica), instrumento musical no conocido en América y que podría haber sido sugerida por la última de las reflexiones transcritas de Oviedo.

Otro de los cronistas que según nuestras deducciones Lope conoció fue Alvar Núñez Cabeza de Vaca, como lo ponen de manifiesto los nombres indígenas de la comedia que implican de parte de Lope la lectura de los *Naufragios y Comentarios*:⁵⁵

⁵⁴ op. cit., l. V, cap. I, p. 113-4. El pasaje subrayado destaca la coincidencia con la comedia donde el areito se canta al celebrarse las bodas del cacique Dulcanquellín con Tacuana.

⁵⁵ *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y relación de la jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez y Comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, escritos por el escribano PEDRO HERNÁNDEZ, *Bib. Aut. Esp.*, t. XXII, pp. 517-599.

de allí provienen Dulcanquellín, Auté, Mareama y Tapirazú⁵⁶. Otro evidente recuerdo del libro es el error en que incurre Lope al mencionar entre los frutos de la tierra que Dulcán ofrece a su amada Tacuana el *cazabi* (p. 358 a) -en realidad es el pan elaborado con la raíz de la yuca-⁵⁷ y que se encuentra en los *Comentarios* donde se afirma repetidamente que los guaraníes "siembran cazabi"⁵⁸.

Por otra parte, en la comedia se menciona la *mezquique amarga* (p. 358 a). Coincide el adjetivo con las palabras de Álvaro Núñez: "Este mezquiquez es una fruta que cuando está en el árbol es muy amarga"⁵⁹.

Nos quedarían por considerar los aportes de Alonso de Ercilla y de Agustín de Zárate. Ya hemos señalado el influjo de *La Araucana* de Ercilla en la nota mencionada, como posible origen de los nombres Ongol, Palca y Clapillán, por lo que no vamos a insistir en ello. Pasamos, pues, a estudiar la *Historia del descubrimiento y conquista de la Provincia del Perú* de Agustín de Zárate⁶⁰, fuente, para nosotros, de la leyenda sobre los gigantes, que Lope pone en boca de Tapirazú (p. 361 a) con lo cual diferimos de la opinión del profesor Campos que señala el cap. LII de la *Crónica del Perú* de Cieza de León como fundamento del relato. Ambos cronistas coinciden en los rasgos generales de la narración: gigantes provenientes de otra región se asentaron en la costa, sustentándose con los productos

⁵⁶ Véase nuestra nota "Nombres indígenas en una comedia de Lope", *Fil.*, VII (1961), 173-175.

⁵⁷ *Comentarios*, ed. cit., cap. VI, p. 552; cap. IX, p. 554; cap. X, p. 555.

⁵⁸ *Nafragios*, ed. cit., cap. XXVII, p. 538.

⁵⁹ id, cap. XXVII, p. 538.

⁶⁰ AGUSTÍN DE ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista de la Provincia del Perú y de las guerras y cosas señaladas en ella, acaecidas hasta el vencimiento de Gonzalo Pizarro y de sus secuaces, que en ella se rebelaron contra Su Majestad*, en *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Rivadeneyra, 1853, t. II, pp. 459-574; *Bib. Aut. Esp.* t. XXVI. En forma sucinta se refiere a la leyenda Gómara en el cap. "Cosas notables que hay y que no hay en el Perú". Mayores pormenores se hallan en la *Historia natural de las Indias*, del Padre Acosta (1. I, cap. XIX). La omisión de la pesca como medio de subsistencia y del mancebo encargado del castigo nos ha hecho descartarlo como posible fuente de la comedia.

de la pesca, y por cometer el pecado de sodomía, fueron aniquilados con fuego proveniente del cielo. Hasta este punto Lope pudo haber utilizado indistintamente una u otra relación ⁶¹, pero al entrar en los pormenores de la destrucción de los pecadores encontramos diferencias iluminadoras. En efecto, Cieza de León aclara que “vino fuego del cielo temeroso y muy espantable, haciendo gran ruido, del medio del cual salió un ángel resplandeciente, con una espada tajante y muy refulgente, con la cual de un solo golpe los mató a todos, y el fuego los consumió, que no quedó sino algunos huesos y calaveras, que para memoria del castigo quiso Dios que quedasen sin ser consumidas del fuego” ⁶². En la comedia no se habla de un ángel, sino de un mancebo, y tampoco de restos óseos, sino de peñas quemadas, ajustándose así Lope al relato de Zárate, con el que se encuentran sugestivas similitudes:

...porque dicen que *bajó del cielo un mancebo* resplandeciente como el sol y peleó con ellos, *tirándoles llamas* de fuego, que se metían por las *peñas* donde daban y hasta *hoy* están allí los agujeros *señalados*. ⁶³

se abrió *el cielo* en partes varias y *bajó* dél un *mancebo* con una camisa blanca, que hizo con ellos guerra *tirándoles* muchas *llamas* de las cuales *hoy* en día hay las *señales* y estampas en estas *peñas*, que están por varias partes quemadas...

(p. 361 a)

61 Cfr. los versos de la comedia:

que éstas son reliquias claras
de los gigantes que un tiempo
vinieron a estas montañas.
Eran hombres del altura
de un pino, y que siempre andaban
orillas del mar pescando
sobre estas rotas pizarras.
Contaba destos mi abuelo
que por allí se juntaban
hombres con hombres. Un día,
se abrió el cielo en partes varias... (p. 361 a).

⁶² PEDRO CIEZA DE LEÓN, *La Crónica del Perú* nuevamente escrita por... (Sevilla, 1553) en *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Rivadeneyra, t. II, pp. 343-358, *Bib. Aut. Esp.*, t. XXVI.

⁶³ El pasaje íntegro, que es para nosotros la fuente a que se ciñó Lope expresa: “Junto a esta punta, dicen los indios de la tierra que habitaron unos gigantes, cuya estatura era tan grande como cuatro estados de un hombre mediano. No declaran de qué parte vinieron; manteníanse

de allí provienen Dulcanquellín, Auté, Mareama y Tapirazú⁵⁶. Otro evidente recuerdo del libro es el error en que incurre Lope al mencionar entre los frutos de la tierra que Dulcán ofrece a su amada Tacuana el *cazabi* (p. 358 a) -en realidad es el pan elaborado con la raíz de la yuca-⁵⁷ y que se encuentra en los *Comentarios* donde se afirma repetidamente que los guaraníes "siembran cazabi"⁵⁸.

Por otra parte, en la comedia se menciona la *mezquique amarga* (p. 358 a). Coincide el adjetivo con las palabras de Álvaro Núñez: "Este mezquiquez es una fruta que cuando está en el árbol es muy amarga"⁵⁹.

Nos quedarían por considerar los aportes de Alonso de Ercilla y de Agustín de Zárate. Ya hemos señalado el influjo de *La Araucana* de Ercilla en la nota mencionada, como posible origen de los nombres Ongol, Palca y Clapillán, por lo que no vamos a insistir en ello. Pasamos, pues, a estudiar la *Historia del descubrimiento y conquista de la Provincia del Perú* de Agustín de Zárate⁶⁰, fuente, para nosotros, de la leyenda sobre los gigantes, que Lope pone en boca de Tapirazú (p. 361 a) con lo cual diferimos de la opinión del profesor Campos que señala el cap. LII de la *Crónica del Perú* de Cieza de León como fundamento del relato. Ambos cronistas coinciden en los rasgos generales de la narración: gigantes provenientes de otra región se asentaron en la costa, sustentándose con los productos

⁵⁶ Véase nuestra nota "Nombres indígenas en una comedia de Lope", *Fñ.*, VII (1961), 173-175.

⁵⁷ *Comentarios*, ed. cit., cap. VI, p. 552; cap. IX, p. 554; cap. X, p. 555.

⁵⁸ *Nafragios*, ed. cit., cap. XXVII, p. 538.

⁵⁹ id., cap. XXVII, p. 538.

⁶⁰ AGUSTÍN DE ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista de la Provincia del Perú y de las guerras y cosas señaladas en ella, acaecidas hasta el vencimiento de Gonzalo Pizarro y de sus secuaces, que en ella se rebelaron contra Su Majestad*, en *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Rivadeneyra, 1853, t. II, pp. 459-574; *Bib. Aut. Esp.* t. XXVI. En forma sucinta se refiere a la leyenda Gómara en el cap. "Cosas notables que hay y que no hay en el Perú". Mayores pormenores se hallan en la *Historia natural de las Indias*, del Padre Acosta (1. I, cap. XIX). La omisión de la pesca como medio de subsistencia y del mancebo encargado del castigo nos ha hecho descartarlo como posible fuente de la comedia.

de la pesca, y por cometer el pecado de sodomía, fueron aniquilados con fuego proveniente del cielo. Hasta este punto Lope pudo haber utilizado indistintamente una u otra relación ⁶¹, pero al entrar en los pormenores de la destrucción de los pecadores encontramos diferencias iluminadoras. En efecto, Cieza de León aclara que “vino fuego del cielo temeroso y muy espantable, haciendo gran ruido, del medio del cual salió un ángel resplandeciente, con una espada tajante y muy refulgente, con la cual de un solo golpe los mató a todos, y el fuego los consumió, que no quedó sino algunos huesos y calaveras, que para memoria del castigo quiso Dios que quedasen sin ser consumidas del fuego” ⁶². En la comedia no se habla de un ángel, sino de un mancebo, y tampoco de restos óseos, sino de peñas quemadas, ajustándose así Lope al relato de Zárate, con el que se encuentran sugestivas similitudes:

...porque dicen que *bajó del cielo un mancebo* resplandeciente como el sol y peleó con ellos, *tirándoles llamas* de fuego, que se metían por las *peñas* donde daban y hasta *hoy* están allí los agujeros *señalados*. ⁶³

se abrió *el cielo* en partes varias y *bajó* dél un *mancebo* con una camisa blanca, que hizo con ellos guerra *tirándoles* muchas *llamas* de las cuales *hoy* en día hay las *señales* y estampas en estas *peñas*, que están por varias partes quemadas...

(p. 361 a)

61 Cfr. los versos de la comedia:

que éstas son reliquias claras
de los gigantes que un tiempo
vinieron a estas montañas.
Eran hombres del altura
de un pino, y que siempre andaban
orillas del mar pescando
sobre estas rotas pizarras.
Contaba destos mi abuelo
que por allí se juntaban
hombres con hombres. Un día,
se abrió el cielo en partes varias... (p. 361 a).

⁶² PEDRO CIEZA DE LEÓN, *La Crónica del Perú* nuevamente escrita por... (Sevilla, 1553) en *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Rivadeneyra, t. II, pp. 343-358, *Bib. Aut. Esp.*, t. XXVI.

⁶³ El pasaje íntegro, que es para nosotros la fuente a que se ciñó Lope expresa: “Junto a esta punta, dicen los indios de la tierra que habitaron unos gigantes, cuya estatura era tan grande como cuatro estados de un hombre mediano. No declaran de qué parte vinieron; manteníanse

La semejanza entre ambos pasajes y las coincidencias de formas verbales y sus complementos (*bajó del cielo, tirándoles llamas*), y nominales (*peñas, mancebos*) nos llevan a considerar a Zárate como la fuente inmediata de la anécdota.

Para finalizar, destaquemos la escena de los amoríos de Tacuana y Terrazas y los de Palca y Arana, que se ajusta a la común opinión de los historiadores acerca de la lujuria de las indias.

Así, los versos

Terrazas. Terrazas es mi apellido,
De mi linaje...

Tacuana. ¿Eres noble? (p. 372 a)

recuerdan lo expresado por Oviedo, en el *Sumario de la natural historia de las Indias*:

[las indias principales]... tienen respeto... a no se mezclar con gente común, excepto si es cristiano, porque como los conocen muy hombres, a todos tienen por *nobles* comúnmente⁶⁴.

y estos otros

Arana. No vi tal facilidad,
por deshonra tienen estas
el negar la voluntad. (p. 372 b)

el siguiente pasaje:

...y comúnmente son buenas de su persona; pero también hay muchas que de grado se conceden a quien las quiere, en especial las que son principales, las cua-

de las mismas viandas de los indios, especialmente pescado, porque eran grandes pescadores; a lo cual iban en balsas, cada en la suya, porque no podían llevar más... Hay memoria entre los indios, descendiendo de padres en hijos, de muchas particularidades destos gigantes, especialmente el fin dellos; porque dicen que bajó del cielo un mancebo... Tiénese por cosa cierta entre los españoles vistas estas señales, que por ser, como dicen que era esta gente, muy dados al vicio contra natura, la Justicia divina los quitó de la tierra, enviando algún ángel para ello, como se hizo en Sodoma y otras partes..."

⁶⁴ OVIEDO, *Sumario de la natural historia de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (Biblioteca Americana, serie de Cronistas de Indias), cap. X "De los indios de Tierra Firme", p. 121.

les ellas mismas dicen que las mujeres nobles y señoras no han de negar ninguna cosa que se les pida, sino las villanas ⁶⁵.

En resumen, a juicio nuestro, Lope extrajo de la obra de Gómara los pormenores de las tentativas de Colón y los fundamentos pseudocientíficos de los que se oponían a su proyecto, el relato del marino náufrago descubridor de las Indias, el apoyo de Pinzón y la participación de Bartolomé Colón en la expedición; de Oviedo retuvo detalles tales como las características del areito y el motín a bordo; en Álvar Núñez Cabeza de Vaca y en Ercilla encontró los nombres indígenas utilizados en la comedia; en Agustín de Zárate la leyenda de los gigantes y, por último, en Pedro Mártir de Anglería o bien en Gómara, el temor de los indios a los caballos y el razonamiento del indígena acerca de su religión. Tales, las fuentes de la comedia *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, que nos reveían a Lope como lector de cronistas de Indias.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE.

⁶⁵ id. El mismo concepto se halla en los *Comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca: "buscaron cuatro mancebos de entre ellos para que se envolviesen con la india, con lo cual no tuvieron mucho que hacer, porque de costumbre no son escasas de su persona y tienen por gran afrenta negallo a nadie que se lo pida" (ed. cit., p. 593).

LAS PROPOSICIONES EN ESPAÑOL

En este trabajo nos proponemos definir dos tipos de construcciones: proposiciones suboracionales y proposiciones incluidas¹.

Nos basamos en varios supuestos teóricos: 1) se trata de un problema sintáctico; 2) el contexto máximo de la sintaxis es la oración (y su unidad mínima la palabra); 3) la oración se define por sus componentes solidarios: un componente sintáctico (palabra o construcción oracional) y un componente suprasintáctico (figura tonal)²; 4) esta definición tiene dos corolarios: a) la oración es una unidad modal³ y b) el componente sintáctico es autónomo (no está incluido en otro mayor); 5) las construcciones sintácticas (oracionales o incluidas) son endocéntricas, exocéntricas y adjuntivas⁴.

Para definir la proposición incluida establecemos la jerarquía de las funciones sintácticas y caracterizamos las construcciones (de funciones) recursivas, grupo al que pertenece la proposición incluida. La proposición suboracional —o suboración— se define en relación con la jerarquía de las funciones y por oposición a los rasgos caracterizadores de la oración y de la proposición incluida.

¹ En la nomenclatura de la Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1931, las "oraciones coordinadas" son un subtipo de las suboraciones y las "oraciones subordinadas" corresponden a las proposiciones incluidas.

² Véase KOVACCI O., "La oración en español y la definición de sujeto y predicado", en *Fw*, IX (1963), 103-117.

³ Manifiesta una actitud del hablante (enunciativa, interrogativa, desiderativa, etc.). Las oraciones, como unidades modales, contrastan por rasgos sintácticos (índices modales, modo verbal, etc.) y rasgos suprasintácticos (figura tonal, acentos), que operan conjunta o individualmente como distintivos.

⁴ O. KOVACCI, op. cit., § 2.

1. JERARQUÍA DE LAS FUNCIONES SINTÁCTICAS

1.1. FUNCIONES.

Las FUNCIONES sintácticas son terminales de dependencias secuenciales y/o de contrastes paradigmáticos en un contexto máximo. Por dependencias secuenciales entendemos a) las relaciones sintácticas entre los constituyentes inmediatos de las construcciones endocéntrica (coordinación, subordinación y aposición), exocéntrica (conector-conectado, sujeto-predicado, paralela) y adjuntiva⁵; b) el sistema especial de relaciones que organiza la construcción endocéntrica verbal⁶.

Las funciones se llenan mediante palabras o construcciones; ambas SON CLASES DE LLENADO de funciones sintácticas. Clase de llenado y función se presuponen mutuamente: las funciones se llenan con aquellas, las que actúan, por otra parte, como contextos máximos de otras funciones.

1.2. GRADOS DEL ANÁLISIS Y DE LAS FUNCIONES.

Las funciones se establecen por análisis del texto, es decir, por la partición⁷ que registra las dependencias. Un análisis particular es exhaustivo si no permite ulterior partición; en otras palabras, si las clases que llenan las funciones registradas no son contextos máximos para el registro de otras funciones. Cuando un análisis particular no es exhaustivo, el texto debe someterse a análisis continuado⁸: a particiones sucesivas, cada una

⁵ Descriptas en op. cit. en nota 4.

⁶ Un modificador del régimen verbal puede ser bivalente (atraído simultáneamente por el verbo y por un núcleo sustantivo): el predicativo (viene *contento*; lo veo *contento*), o monovalente (atraído solo por el núcleo verbo); los modificadores monovalentes se distinguen como objeto directo (compra *libros*), objeto indirecto (*le* compra libros), circunstancia (vino *ayer*) y agente (fue felicitado *por todos*), por su comportamiento con respecto al pronombre variable objetivo y a la transformación voz activa / voz pasiva. Cfr. ANA M. BARRENECHEA, "Las clases de palabras como clases funcionales", *EPh* XVII (1963), § 2.12.

⁷ Cfr. HJELMSLEV, LOUIS, *Prolegomena to a theory of language*. The University of Wisconsin Press, 1961, definición 31; y LONGACRE, R. E., "String constituent analysis", *Lan*, XXXVI (1960), 63-88.

⁸ Cfr. L. HJELMSLEV, op. cit., "analysis complex": "class of analyses of one and the same class" (definición 5).

de las cuales presupone la anterior, estableciéndose así un orden jerárquico entre ellas. El análisis continuado implica, pues, el reconocimiento de diferentes grados. El GRADO de análisis se refiere al número del orden jerárquico de las particiones sucesivas⁹. A cada grado de la jerarquía analítica corresponden determinadas funciones; estas forman, por lo tanto, una jerarquía de funciones.

Tomamos como base del análisis el componente oracional bimembre sujeto-predicado¹⁰ porque es una estructura de FUNCIONES ESPECÍFICAS, es decir, de funciones propias de un grado determinado¹¹. El primer grado del análisis consiste justamente en el reconocimiento de la bimembración. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que este esquema sujeto-predicado es miembro de un sistema de esquemas oracionales; en otras palabras, es miembro de un paradigma sintáctico¹²: contrasta por las relaciones de sus constituyentes inmediatos con la bimembración paralela¹³, y como bimembre -junto con la paralela se opone al esquema oracional unimembre¹⁴. Las funciones de PRIMER GRADO SON, pues, UNIMEMBRE / BIMEMBRE.

El segundo grado del análisis toma como contexto el predicado verbal. Este es, en el paradigma de los predicados, el tipo más completo desde el punto de vista gramatical¹⁵, ya que registra funciones específicas que constituyen el sistema del régimen verbal (objeto directo, objeto indirecto, etc.). Así perte-

⁹ Limitamos de este modo el concepto de *grado de Hjelmstev*, op. cit., definición 24: "reference to the number of the classes through which derivatives are dependent on their lowest common class. (If the number is 0, the derivatives are said to be of the first degree; if the number is 1, the derivatives are said to be of the second degree; and so forth.)".

¹⁰ *El perro ladra. Quien mal anda mal acaba. ¿Usted gastando dinero? De tal palo tal astilla. Arriba las manos. ¿Temor yo?*

¹¹ Por ello también permite establecer subcategorías como lo son las clases de palabras definidas por sus funciones privativas y/o fundamentales u obligatorias. Véase A. M. BARRENECHEA, op. cit., § 2.

¹² Cfr. Danes, Frantisek, "A three level approach to syntax" en *TLP*, I (1964), 225-240. Véase un ejemplo español en KOVACCI, O., *Tendencias actuales de la gramática*, Buenos Aires, Columba, 1967, pp. 54-55.

¹³ *¡A mí con amenazas! Siempre adelante. Adelante cuando quieras.*

¹⁴ *Gracias. Hasta mañana. Hace frío.*

¹⁵ Para tipos de predicado, véase O. KOVACCI, "La oración...", § 4.1.

El orden de los grados primero a tercero es fijo y no puede alterarse, pero no es obligatorio que el análisis continuado conste de todos los grados; por ejemplo, una oración del tipo *año de nieves, año de bienes*, no tiene funciones de segundo grado, pues su predicado no es verbal y por lo tanto no aparecen en él los modificadores del régimen verbal.

1.3. CLASES DE LLENADO DE FUNCIONES SINTÁCTICAS.

Cualquier palabra o construcción solidaria con una figural es sintácticamente autónoma, como corolario de la definición de oración. Cualquier otra palabra o construcción es sintácticamente incluida. Además de las palabras aisladas son cuatro los tipos de construcciones capaces de llenar las funciones a partir del primer grado del análisis; es decir, hay cuatro tipos de construcciones incluidas. Ejemplificamos con el objeto directo, que es una función del segundo grado del análisis:

- (i) Vio gente.
- (ii) Saludó a María.
- (iii) Compró duraznos y manzanas.
- (iv) Leí el cuento escrito por tu amigo.
- (v) No sabía qué decir.
- (vi) No sabía qué haría.
- (vii) No vio lo que había detrás.

El ejemplo (i) no permite ulterior partición, pues el objeto directo es una palabra; las construcciones, en cambio, permiten continuar el análisis. Estas, como clases de llenado, se dividen en dos grupos: las de (ii) a (iv) forman el primero, caracterizado por el hecho de que su análisis interno corresponde al tercer grado (en ellas reconocemos conector-conectado: *a María*; n-n: *duraznos y manzanas*; n-mod: *el cuento escrito por tu amigo*); las construcciones (v) a (vii) forman el otro grupo, y se distinguen porque su análisis interno remite nuevamente a un grado superior: al primer grado (cfr. 2.2). Además, continuan-

do el análisis de (iv) se observa que el modificador *escrito por tu amigo* registra las funciones $n(\textit{escrito})$ -agente (*por tu amigo*)¹⁶, que corresponden también a un grado superior: el segundo.

2. ESTRUCTURAS RECURSIVAS.

2.1. Las estructuras incluidas que remiten nuevamente a un grado superior del análisis son RECURSIVAS; es decir, registran funciones específicas.

2.11. PROPOSICIONES INCLUIDAS.

Llamamos proposiciones incluidas a las estructuras recursivas que registran funciones de primer grado (unimembre / bimembre).

2.12. CONSTRUCCIONES PARTICIPIALES.

Llamamos construcciones participiales a las estructuras recursivas que registran funciones de segundo grado.

2.2. TIPOS DE PROPOSICIONES INCLUIDAS.

2.21. CON ENCABEZADOR.

Los encabezadores aparecen como signos de inclusión de construcciones recursivas. Pueden ser de dos clases: subordinantes (incluyentes) o relacionantes¹⁷.

2.211. CON INCLUYENTE. Son incluyentes los subordinantes capaces de regir categorías morfológicas verbales¹⁸.

¹⁶ Los verboides —participio, infinitivo y gerundio— se caracterizan por comportarse respectivamente como el adjetivo, el sustantivo y el adverbio, y por admitir régimen verbal. Cfr. A. M. BARRENECHEA, op. cit., § 3.16.

¹⁷ A. M. BARRENECHEA, op. cit., § 3.21.

¹⁸ Otros subordinantes, rigen, además, caso (en inclusión no recursiva): caso terminal las proposiciones y caso nominativo los nexos comparativos.

Encabezan proposiciones sustantivas o adverbiales:

Es posible *que venga*.
 Dice *que sí*.
 No sé *si vendrá*.
 Vino *porque lo llamé*.
 Llueve tanto *que no puedo salir*.
 Tengo que salir *aunque llueva*.
Si se decide, avíseme.
Apenas se decida, avíseme.

2.212. CON RELACIONANTE. Son relacionantes los pronombres relativos y otras expresiones capaces de comportarse simultáneamente como los incluyentes, y como los sustantivos, adjetivos y adverbios en la estructura recursiva. Encabezan proposiciones sustantivas, adjetivas y adverbiales:

Quien mal anda mal acaba.
 Todavía no leí el libro *que me recomendaste*.
Donde manda capitán no manda marinero.
Cuando llamé yo no estaba en casa.
 Lo hice *como me indicaste*.

2.22. SIN ENCABEZADOR.

Las proposiciones no llevan signo de inclusión.

2.221. DE ENCABEZADOR CATALIZABLE¹⁹. El régimen de algunos verbos admite una proposición sustantiva con incluyente optativo; cuando el incluyente no está expresado, es posible catalizarlo.

↳ Solicito (*que*) *se me conceda*...

2.222. ORACIONES MENCIONADAS O ICÓNICAS. Se yuxtaponen con juntura interna²⁰ conservando los rasgos morfosintácticos de la oración; es decir, escapan a las reglas de la rección entre categorías verbales o pronominales a que se ajustan las demás proposiciones incluidas. Pueden conservar también todos los ras-

¹⁹ Por "catálisis" entendemos aquí la comprobación de relaciones por interpolación de ciertas categorías.

²⁰ O. KOVACCI, "La oración...", § 1.61

gos de la figura tonal de la correspondiente oración. De manera que es esencial para su consideración como proposiciones incluidas su funcionamiento dentro de la estructura mayor, ligadas por juntura interna. Son proposiciones sustantivas.

Dijo: —*Vendré mañana*²¹.

“*Si quiero*” no parece una respuesta cortés.

2.223. INTERROGACIONES Y EXCLAMACIONES INDIRECTAS. La estructura recursiva está marcada por la presencia de un índice: el pronombre interrogativo o exclamativo²², y funciona como sustantiva.

Veremos de qué se trata.

Mire cómo se ha mojado.

No se sabe dónde está.

2.224. PROPOSICIONES CON ‘HACER’. La construcción recursiva es de primer grado, pues paradigmáticamente el verbo impersonal se opone a los verbos que admiten sujeto (por la imposibilidad de contrastar en persona y número)²³. Forma una proposición unimembre que funciona como adverbial.

Hace tiempo vivía aquí.

Hasta *hace pocos días* vivía aquí²⁴.

No lo veía desde *hacia un año*.

Está mejor que *hace un año*.

²¹ El comúnmente llamado “estilo directo” es uno de los casos, ya que se trata de la *mención* y no del *uso* de la expresión “Vendré mañana”. Cfr. FERREATER MORA, JOSÉ y HUGUES LEBLANC, *Lógica matemática*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, § 2. Véase también JAKOBSON, ROMAN, *Shifters, verbal categories and the Russian verb*, Harvard University, 1957, sobre los mensajes que remiten a otros mensajes (M/M). Para el concepto de signo icónico: PIERCE, CH. S. *Selected writings*, ed. por J. Buchlev, New York-London, 1940.

²² Llamamos índices a los marcadores de modalidad no verbales; en este caso los pronombres interrogativos y exclamativos marcan a la proposición como interrogativa o exclamativa. El índice es suficiente como marcador de estos tipos de proposiciones en todos los niveles de uso, pero no es incompatible con la catálisis del incluyente *que* admitido por algunos verbos.

²³ KARCEVSKIJ, SERGE, “Sur la phonologie de la phrase”, en *TCLP*, IV (1931), 188-227.

²⁴ Es término de preposiciones (*de, desde, hasta*) y de nexos comparativos (*como, que*). Las construcciones con *hacer* semánticamente expresan

2.225. PROPOSICIONES ABSOLUTAS. Son las bimembraciones recursivas (no icónicas) que constan de sujeto y predicado nominal, adverbial o verboidal²⁵. Los predicados no están referidos independientemente a ningún elemento del contexto²⁶. Funcionan como adverbiales:

Soñado el prodigio, cabalgaron afanosos por los salados yermos, *la luz bien arriba*, adelante. (Alberto Girri, *Examen de nuestra causa*).

...entonces vi a mi amita... con *el rostro pálido*, *espantados los ojos*... (B. Pérez Galdós, *Trafalgar*).

Estando los niños en casa poco dura el silencio.

o pueden ser sustantivas:

Al levantarse el telón Miguel... compone una red. (C. Nalé Roxlo, *La cola de la sirena*).

o adjetivas (cfr. 2.34).

En ciertos textos algunas construcciones absolutas admiten la inclusión con encabezador, y no se diferencian de las proposiciones examinadas en 2.21. Además, cumplen igual función que las correspondientes construcciones absolutas (sin encabezador) dentro del mismo contexto (cfr. 2.34).

2.3. VERBOIDES²⁷.

Los verboides se incluyen en construcción conjunta o absoluta. En la primera el sujeto del verboide no está expreso, pero

“dimensión temporal” cuando pueden ser recursivas de este tipo. Otras que no cumplen tal condición semánticamente expresan “estado o cualidad del tiempo” (*hace frío*).

²⁵ O. KOVACCI, “La oración...”, § 4.1, y E. H. MARTÍN, “Acerca de los predicados verboidales”, en este volumen, pp. 129-136.

²⁶ Tradicionalmente se usa la denominación “cláusulas” absolutas, sin que quede definido el concepto de cláusula en las gramáticas españolas. SALVADOR FERNÁNDEZ, *Gramática española*, Madrid, Revista de Occidente, 1951, § 149, las llama “oraciones absolutas”. Un tratamiento coherente —usando *clause* de acuerdo con la gramática inglesa en el sentido de proposición incluida— en JESPERSEN, OTTO, *The philosophy of grammar*, London, 1924; pp. 126-129 de la ed. de 1958.

²⁷ Nos detenemos en la discusión de las construcciones con verboides porque además de aparecer en las gramáticas españolas tratadas de modo

lo indica el contexto. En la segunda el sujeto del verboide puede hallarse expresado o tácito (cfr. nota 38), o bien el verboide no admite sujeto.

2.31. INFINITIVO.

El infinitivo conjunto ocurre en los siguientes casos:

- a) el sujeto coincide con el de la oración (Tengo el propósito de *hacerlo*; Viene a *cobrar la cuenta*);
- b) el sujeto del infinitivo está señalado por el objeto directo o el indirecto (Lo oí *discutir ese problema*; Me appena *decírtelo*);
- c) el sujeto del infinitivo está señalado por un enclítico reflexivo (Es hora de *marcharme*); o por concordancia (Hace frío para *salir desabrigados*);
- d) el sujeto del infinitivo coincide con un sustantivo del que depende el infinitivo, mediando un grado del análisis (Fue asesorado por un amigo acostumbrado a *llenar formularios*).

En los cuatro casos es posible transformar la construcción con la expresión de un sujeto pronominal enfático²⁸ (con intensificador del tipo *mismo* o cumulativo²⁹ del tipo *también*) que manifieste las categorías morfológicas correspondientes al contexto³⁰:

Tengo el propósito de *hacerlo yo mismo*.
Es hora de *marcharme yo también*.

poco preciso en cuanto a su naturaleza, no son admitidas en general como proposiciones, aunque se les reconoce un comportamiento similar a éstas. Pero cfr. nota 33, y RAFAEL SEOO, *Manual de gramática española*, 3ª ed. revisada y ampliada, Madrid, 1958, donde se llama "oraciones subordinadas" a las construcciones de infinitivo y participio absolutos y a las de gerundio.

²⁸ Usamos los términos técnicos "transformación" y "énfasis" con el alcance señalado por E. H. MARTÍN, art. cit., pp. 130 y 131.

²⁹ Cfr. S. FERNÁNDEZ, op. cit., p. 220.

³⁰ En construcciones aparentemente similares al caso d) el sujeto del infinitivo no está señalado por el contexto (Un hombre difícil de *convencer*) y es imposible la transformación: * Un hombre difícil de *convencer él también*; frente a: Un hombre ansioso de *convencer también él*.

De este modo la construcción se transforma en un tipo particular de construcción absoluta³¹.

El infinitivo absoluto puede ser a) independiente del contexto:

Partieron al *salir el sol*.

o b) lleva un sujeto que puede omitirse porque el contexto lo señala³²:

Le prometí *hacer yo mismo el trámite*.

o bien c) no tiene sujeto. En este caso corresponde a verbos sin sujeto (Nos refugiamos allí al *comenzar a llover*), o el contexto no señala ningún sujeto (Apenas *verlo*; Oí *discutir ese problema*).

Las funciones que cumplen el infinitivo absoluto y el conjunto son las mismas, y corresponden a las de los sustantivos. Este hecho, y la relación transformacional entre ambas construcciones, hacen que debamos considerarlas recursivas con funciones de primer grado; es decir, proposiciones³³. Son bimembres todas las conjuntas y las absolutas con sujeto, y unimembres las restantes.

2.32. GERUNDIO.

Se comporta de modo similar al infinitivo. En construcción conjunta su sujeto está señalado por el contexto:

El hombre volvió *trayendo los materiales*.

³¹ En ciertos casos es necesario expresar el sujeto para evitar ambigüedad; en: *Lo encontré al salir de la oficina* el sujeto del infinitivo puede coincidir con el sujeto de la oración o con el objeto directo (al *salir yo / al salir él*).

³² Extendemos a todos los verboides la interpretación de S. FERNÁNDEZ, quien considera como absoluta la construcción de predicado nominal y sujeto coincidente con algún elemento de la oración (op. cit., § 110).

³³ ALONSO, A. y P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Gramática castellana*, II, § 23, las llaman "proposiciones de infinitivo". JUAN M. LOPE BLANCH opina que las construcciones conjunta y absoluta de infinitivo y gerundio deben llamarse "oraciones" (en "Sobre la oración gramatical", *NEFH*, XVI [1962], 416-422). Interpretamos como bimembres las construcciones conjuntas a) - d), pues dentro del contexto máximo —la oración— están señaladas las características morfológicas del sujeto del verboide.

En este caso es posible catalizar un sujeto enfático (*trayendo él mismo...*).

En construcción absoluta su sujeto puede ser independiente del contexto:

No supo contestar, *siendo tan sencilla la respuesta.*

o puede especificar el que el contexto señala:

Tu hermano nos facilitó la tarea *trayendo él mismo los materiales.*

Otras veces el gerundio no admite sujeto:

Tratándose de niños, el profesor evitará en lo posible los términos técnicos. (Ejemplo de R. Lenz)³⁴.

Todas las construcciones de gerundio examinadas pueden desempeñar las mismas funciones en la oración en que se incluyen³⁵. Son proposiciones bimembres las de gerundio conjunto y los dos primeros casos de gerundio absoluto, y unimembres las del tercero.

2.33. PARTICIPIO.

El participio conjunto funciona como un adjetivo. Presenta dos comportamientos según el tipo de enlace cuando es atributo. Las gramáticas españolas³⁶ distinguen entre modificador adjetivo determinativo y explicativo. El primero está conectado sin juntura a su núcleo (*hojas caídas; mujer amada*); el segundo se conecta con juntura:

Las focas, *ayudadas por Marcos y por Helena*, habían logrado una extremada evolución (A. Bioy Casares, *La trama celeste*).

La función del participio explicativo, sin embargo, puede

³⁴ *La oración y sus partes*, Madrid, 1935, § 260.

³⁵ Véase la *Gramática* de la Real Academia Española, § 458, para la discusión del uso "correcto" del gerundio en función relativa (= adjetiva explicativa) y adverbial.

³⁶ Cfr. RAE, *Gramática*, § 223.

oscilar entre la de atributo y la de predicativo no obligatorio³⁷, dependiendo de su colocación en la secuencia:

Ayudadas por Marcos y por Helena, las focas habían logrado una extremada evolución.

El participio conjunto explicativo se corresponde, además, con un tipo particular de construcción absoluta:

...exclamaron algunos, mientras *dominados todos por el instinto de conservación*, corrían hacia la borda...
(B. Pérez Galdós, *Trafalgar*).

Si se coloca *todos* después de *corrían*, la construcción de participio se transforma en conjunta. Pero ambas funciones son diferentes: en el primer caso la función es circunstancial; en el segundo, predicativa.

La diferencia entre las funciones muestra que ambas construcciones, conjunta y absoluta, se comportan de distinta manera dentro de la oración en que se incluyen. De modo que la bimembración realizada traslada la categoría de la construcción de adjetiva a adverbial. Por ello es necesario considerar de distinta manera su estructura interna. Las absolutas son construcciones recursivas con funciones de primer grado, es decir, proposiciones (cfr. 2.225)³⁸. Las conjuntas admiten solo funciones de segundo grado. Son también construcciones recursivas, a las que llamamos participiales (cfr. 2.12).

2.34. Las proposiciones con verboides admiten marcadores y conectores como otros tipos de proposiciones.

a) Marcadas con índice interrogativo o exclamativo:

No sabe *qué creer*. (Ejemplo de Alf Lombard)³⁹.

³⁷ Véase ROSETTI, MABEL V. M. DE. "La frase verbal pasiva", *Fil*, VII (1961), 145-159, § 3.211.

³⁸ La Real Academia Española les reconoce sentido adverbial (causal, modal, concesivo, temporal); *Gramática*, § 464. Su sujeto puede estar tácito: "Se trató de amoblar el palacio, y *amoblado*, se trasladaron a él los tribunales" (ejemplo de ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana*, § 1175).

³⁹ En *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Uppsala, 1936.

b) Con encabezador incluyente:

No sabe *si retirarse o no*. (Id).

Una vez concluida la entrevista el embajador informará a la prensa.

Aun brillando el sol el día era muy frío.

La obra, *si bien retocadas algunas escenas*, podría representarse con éxito (Ejemplo de S. Gili y Gaya)⁴⁰.

c) Con encabezador relacionante:

Buscábamos *donde guarecernos de la lluvia* (Ejemplo de Bello, op. cit.).

Buscábamos lugar *donde guarecernos de la lluvia* (Id).

3. SUBORACIONES.

Entre los tipos posibles de construcciones sintácticas oracionales hay dos que escapan al análisis según la jerarquía propuesta precedentemente. Una es la que individualizamos como adjuntiva. Consta de dos constituyentes que no están en relación endocéntrica ni exocéntrica; por lo tanto se distingue de la oración simple, que es bimembre (exocéntrica) o unimembre (tiene un solo constituyente). También se distingue de la coordinación porque ésta es endocéntrica.

Nos falta caracterizar el segundo tipo mencionado: la construcción oracional endocéntrica coordinativa. En los textos siguientes:

María lee, Luisa escribe, Elena cose.

Pague en término o le cobrarán recargo.

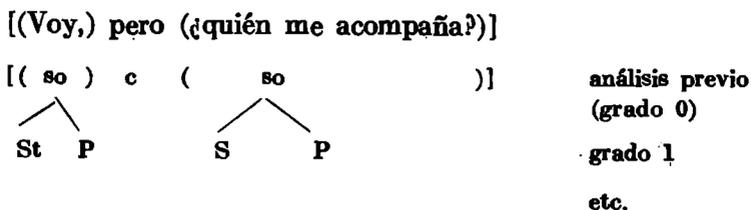
Hasta mañana, y que descanses.

Al pan, pan, y al vino, vino.

para alcanzar el primer grado de análisis (bimembre / unimembre) es necesaria una partición previa, por la que reconocemos la relación n-n (marcada por coordinante o por juntura inter-

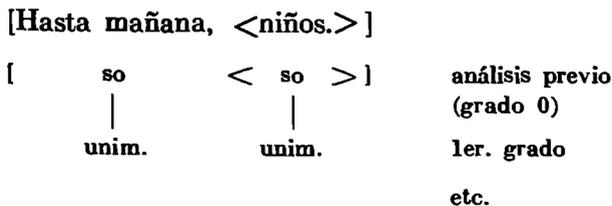
⁴⁰ Op. cit., § 152.

na). Como en la jerarquía propuesta en 1. estas funciones aparecen en un grado inferior del análisis, es decir, en un grado que presupone otro(s) grado(s) anterior(es), es evidente que se requiere un análisis continuado diferente del requerido por la oración simple. La diferencia consiste en el análisis extrajerárquico o previo a la jerarquía propia de la oración simple, que permite reconocer proposiciones suboracionales o suboraciones.



En el ejemplo cada suboración pasa a ser el contexto máximo de la jerarquía simple ⁴¹.

La construcción sintáctica oracional adjuntiva, formada por dos suboraciones (primaria + adjunto), también requiere el análisis previo:



Ambos tipos de construcción —coordinada y adjuntiva—, frente a la oración simple, constituyen oraciones complejas. El componente sintáctico de la oración compleja consiste, pues, en suboraciones: palabras o construcciones en relación de coordinación o de adjunción, sin autonomía sintáctica, es decir, incluidas.

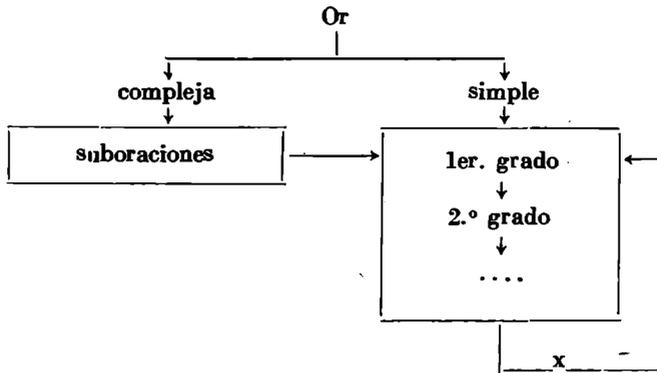
⁴¹ Puede haber más de un grado en el análisis previo; por ejemplo: [(A) *pero* (B y C)]; (B) y (C)).

Es evidente que las proposiciones suboracionales deben distinguirse de las incluidas y definirse sobre bases diferentes. Del precedente análisis surge la siguiente conclusión:

SUBORACIÓN es una estructura incluida en relación de coordinación o de adjunción, que precede al primer grado del análisis y actúa como su contexto máximo.

4. ORDENAMIENTO DEL SISTEMA.

4.1. El análisis continuado del componente sintáctico oracional se muestra en el esquema, donde la dirección de las flechas no es reversible.



La recursión se registra dentro de la jerarquía simple, como indica la flecha marcada con *x* (con excepción del caso tratado en 4.21).

4.2. Un adjunto puede aparecer intercalado en el ámbito de una proposición incluida (no icónica):

Está de más que lo presente, *capitán*, pues usted es uno de mis temas de conversación. (Nalé Roxlo, op. cit.).

También en este caso la adjunción puede reconocerse en el grado previo, ya que un rasgo del adjunto es su capacidad de desplazamiento en el contexto:

Capitán, está de más...

Está de más, *capitán*, que...

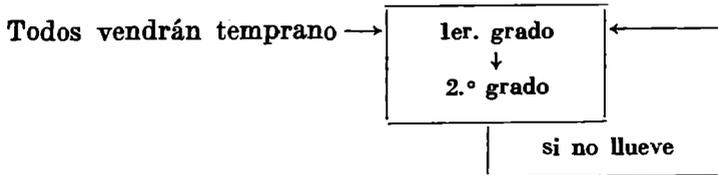
...pues usted, *capitán*, es...
 ...temas de conversación, *capitán*.

La permutación del orden muestra posibilidades del uso ⁴² y no afecta las relaciones sintácticas del adjunto con la suboración primaria. De modo que la partición inicial es siempre de grado previo: suboración primaria (*Está de más que lo presente, pues usted es uno de mis temas de conversación*) + adjunto (*capitán*).

4.21. Sin embargo, si un adjunto aparece en una oración mencionada, dado el carácter de ícono oracional de esa proposición, la recursividad forzosamente debe remitir al grado previo.

4.3. En el caso de admitir que ciertas proposiciones, por ejemplo las condicionales, dependen de una unidad sintáctica con funciones de primer grado o de grado previo, se interpretarían como incluidas, pues su función sería modificar la jerarquía total de funciones de la unidad de la que dependen:

[Todos vendrán temprano |*si no llueve*|]



OFELIA KOVACCI

⁴² Cfr. L. HJELMSLEV, op. cit., definición 92 (“linguistic usage”: “substance that manifests a linguistic schema”).

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

II

EL PASO AL RENACIMIENTO EN GIL VICENTE Y EN LAS ARTES VISUALES

Los distintos elementos que configuran el personaje del pastor en las obras que señalamos en la primera parte de este trabajo¹, se dan también en ciertas piezas teatrales de Gil Vicente, algunas de las cuales presentan el tema que nos ocupa. Nos referiremos al *Auto de la Visitación* y al *Auto Pastoril Castellano*, piezas castellanas que se incluyen en la *Copilaçam* de 1562², y que presentan grandes semejanzas entre Gil Vicente y los salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández³.

La primera de las obras que comentaremos —el *Auto de la Visitación*— se representó con motivo del nacimiento del príncipe D. Juan en 1502; y parece, según la indicación que cierra dicha obra en la *Copilaçam*, que gustó tanto que la reina madre le pidió que lo adaptase para festejar el nacimiento de Cristo. Pero Gil Vicente rehizo la pieza, y así surge el *Auto Pastoril Castellano* que se ofreció en la Navidad siguiente.

El argumento de los dos autos es muy simple: en el *Auto de*

¹ Cfr. *Fil.* X (1964), 153 ss.

² *Obras Completas* de GIL VICENTE. Reimpresão "fac-similada" da edição de 1562. Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928.

³ Como se sabe, Gil Vicente ofrecía sus representaciones en la corte de Portugal. Algunas de sus obras, ante el rey D. Manuel; otras, ante la reina Doña Leonor; otras, ante Juan III (como el *Auto de las Gitanas*, en 1521 y la *Tragicomedia de Amadís*, en 1533).

la *Visitación*, con motivo del nacimiento del futuro Juan III, llega un vaquero a rendirle homenaje. No hay acción; se trata del monólogo de ese personaje, con la indicación en un momento dado que señala que "fala a Raynha". Al terminar, se dice que entran unos pastores con sus regalos para el príncipe. En el *Auto Pastoral Castellano* se desarrolla una conversación entre pastores, luego duermen; el Ángel los despierta con la Nueva, aquéllos deciden qué regalos llevarán al Niño; ante el pesebre, adoran a Jesús y a la Virgen, y se marchan cantando. Veamos las semejanzas anunciadas: los *nombres*, Gil, Bras, Juan, Lucas, Silvestre, Pedruelo, Jarrete, etc.; los *juramentos*, ¡pardiez!, ¡San Junco Santo!, ¡juri a san!, ¡juri a ños!; los *juegos* en que estos rústicos también se entretienen, "al abejón", "a adivinar"; la referencia a la *genealogía*, en el *Auto de la Visitación*, la del príncipe que acaba de nacer y en el *Auto Pastoral Castellano*, referida a una pastora, con grandes reminiscencias de Lucas Fernández⁴. Pero, el tema en sí se trata de modo distinto. En el *Auto Pastoral Castellano* el Ángel llama, cantando, a los pastores. Solo acude para dar escuetamente la Nueva y se retira:

¡Ah, pastor!
que es nacido el Redemptor.⁵ 255

De modo que el anuncio del Ángel, de tanta importancia en las otras obras (recuérdese en particular la *Égloga de las grandes Uvias*), se abrevia aquí notablemente. Se mantiene —común en todos los autores— el motivo de los *dones*⁶. En el *Auto de la Visitación*, unos pastores ofrecen al príncipe sus regalos:

⁴ Estas influencias fueron muy bien señaladas por JOHN LIHANI, en "Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama", *HE*, XXV (1957), 252 ss.

⁵ Citamos por GIL VICENTE, *Obras dramáticas castellanas*. Edición, estudio y notas de THOMAS HART. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1962, p. 17.

⁶ Ese motivo tiene aún vigencia. En unos villancicos argentinos de nuestros días, los pastores proyectan ir al pesebre "cantando por el olivar" con "albahaca y cedrón / tomillo y laurel", humildes presentes que siempre complacerán al Niño tanto como el suntuoso de los Reyes: "un poncho blanco de alpaca real" (ARIEL RAMÍREZ y FÉLIX LUNA, *Los pastores, chaya riojana y Los Reyes Magos, takirari*).

<i>Vaquero</i>	Quedáronme allí detrás unos treinta compañeros, porquerizos y vaqueros, y aún creo que son más; y traen para el ñacido esclarecido mil huevos y leche, aosadas, y un ciento de quesadas, y han traído quesos, miel, lo que han podido.	100 105
----------------	---	--------------------------------

Y en el *Auto Pastoral Castellano*:

<i>Gil</i>	Id vosotros al lugar muy prieto, carillos míos, y ño vamos tan vazíos: traed algo que le dar, y el rabé de Juan Xavato y la guaita de Pravillos y todos los caramillos que hay en el ható y para el niño un silvato.	275 280
------------	--	----------------------------

Otro rasgo que aproxima a Gil Vicente a los salmantinos es la alteración de la naturaleza y la alegría reinante, que en el *Auto de la Visitación* se vinculan con el nacimiento del príncipe y en aquellos autores, con la llegada de Cristo:

<i>Vaquero</i>	Digo que ñuestros cabritos dend'ayer ya ño curan de pascer. Todo el ganado retoça; toda lazeria se quita; con esta nueva bendita todo el mundo se alvoroça. ¡Oh, qué alegría tamaña! La montaña y los prados florecieron, porque ahora se complieron en esta misma cabaña todas las glorias de España.	60 65 70
----------------	--	------------------------------------

También la *actitud* de los personajes rústicos recuerda la de aquellos de Lucas Fernández: las mofas y el considerar que las melodías no habían sido angelicales sino de "grillos".

Auto o Farsa del Nacimiento

Juan. Con pracer no sé decillo:
¡Cuán alegre estoy, cuánto,
desque oí aquel dulce canto!
Lloreinte. Y ¡qué oíste cantar!
Cuido que no fuesen grillos,
pues no es tiempo de cru-
[quillos.
Pascual. O los galos del lugar
serían, a mi pensar.
Juan. Era el Ángel del Señor,
que perñotaba el loor
que debemos de tomar
todos, todos, y gozar.
Tomemos todos prazer?

Auto Pastoral Castellano

Gil. Zagales, levantar d'ahí,
que grande ñueva es venida
que es la virgen parida:
a los ángeles lo oí.
¡Oh, qué tónica acordada 260
de tan fuertes caramillos!
Bras. Cata que serían grillos.
Gil. ¡Juri a ños
que eran ángeles de Dios!

Pero entre ellos se destaca Gil, el personaje reflexivo y reconcentrado, a cuyo cargo están las observaciones importantes:

Pardiez, que es para ñotar,
pues el rey de los señores 270
se sirve de los pastores.
Ñueva cosa
es ésta y muy espantosa.

Su alegría es cantar, cuidar de sus cabritas y llevar una vida alejada del mundo:

Sólo quiero canticar,
repastando mis cabritas 35
por estas tierras benditas
.....
Aunque huyo la compañía, 70
ño quiero mal a pastor;
mas yo aprisco mejor
apartado en la montaña.

Gil aparece como el único pastor con fe, al que se opone Lucas con su indiferencia. Hay, pues, una mayor matización en la psicología de los personajes con respecto a los de Encina y Fernández. Cuando llegue el Ángel con su anuncio será justamente Gil, el solitario que intuye la caducidad de lo terreno, el único que pueda escucharlo e incite a los demás a levantarse. Luego

⁷ LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. 196.

será quien milagrosamente despierte la admiración de sus compañeros con su saber: conoce las profecías y habla en latín.

<i>Silvestre.</i>	¡Ha, Dios plaga con el roín! Mudando vas la peleja: ¡sabes d'achaque d'igreja!	
<i>Gil.</i>	<i>Ahora lo deprendí.</i>	365
	
<i>Bras.</i>	¡Gil Terrón lletrudo está! ¡Muy hondo te encaramillas!	421
<i>Gil.</i>	<i>Dios haze estas maravillas</i> ⁸ .	

con lo que no se refiere al milagro del Nacimiento sino a su propia sabiduría. Advirtamos que Gil con su explicación a los rústicos desempeña la función didáctica que en las obras de los salmantinos estaba encomendada a un ángel o a un ermitaño. Así pues, el pastor, de mero elemento pasivo va tornándose factor activo, con la misión de enseñar, de mostrar y explicar al público, evolución que también se manifiesta en los pastores vinculados con la Natividad representada en las artes visuales.

También Gil decide lo relativo a los regalos a llevar y luego, ya en el pesebre es el que puede adelantarse y saludar y hasta hablar a la Virgen:

	¡Dios mantenga a vuestra gloria! Ya veis que estamos acá muy alegres, ¡soncas ha!, de vuestra fñeble vitoria.	295
	A vos, Virgen, digo yo que el mochacho que hoy nació, ño entiendo que me entiende, mas sí que todo comprende del punto que se engendró.	300

En esta escena de la Adoración ante el Niño, los otros pastores se enternecen y hacen comentarios entre sí (advírtase el valor afectivo de los diminutivos empleados):

<i>Lucas.</i>	¡Qué casa tan pobrezita escogió para ñascer!	
<i>Bras.</i>	Ya comiença a padecer dende su niñez bendita.	305

⁸ El subrayado es nuestro.

Silvestre. De paja es su camazita.
Lucas. Y establo su posada.
Bras. Loada sea y adorada
y bendita
la su clemencia infinita

Vemos, pues, que, a diferencia de lo que ocurre en Juan del Encina y en Lucas Fernández, Gil Vicente presenta a los pastores en el pesebre. No sabemos si las figuras sagradas: Jesús, la Virgen y San José, eran representadas por actores inmóviles o si se ponían en su reemplazo imágenes, mas, sea como fuere, lo importante es que los pastores aparecen ante el Niño —ya no en plano relegado— por primera vez en el teatro peninsular, hablan a la Virgen, comentan entre ellos, piden perdón por sus regalos pobres, los ofrecen, cantan y bailan.

Todo lo señalado anteriormente sobre la *Adoración de los Pastores* tiene su correspondencia en la Historia del Arte. Hay una antiquísima representación del tema en un fragmento de un sarcófago, de mediados del siglo IV, hoy en Letrán. Al siglo XIII se remonta lo conservado en España: en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo y en el capitel del claustro de la Catedral de Tarragona. Pero, salvo raras excepciones, hay que llegar al siglo XV para encontrar la escena aislada, pues hasta entonces siempre aparece con su complemento: el anuncio del Ángel. Ya vimos cómo en el teatro el parlamento celestial fue perdiendo extensión a medida que crecía la importancia de los pastores. Algo muy similar sucede en la plástica. El mensaje angélico es episodio importante en muchos cuadros que representan la Adoración, en ocasiones hasta llega a ser tema único; pero luego se multiplican las obras que solo muestran la Adoración y entonces el anuncio deja de ser inspiración tan frecuente. Desde luego, no desaparecerá absolutamente del mundo artístico. Todavía en el siglo XVII un ejemplo admirable lo atestigua: el Rembrandt de 1634 (hoy en el Museum Het Rembrandthuis de Amsterdam); pero los cuadros que lo incluyen son cada vez menos numerosos. En España, la documentación de la representación *aislada* del anuncio a los pastores corresponde a

época anterior a las primeras muestras de la Adoración: siglo XI, en la Cámara Santa de Oviedo y fines del siglo XII, en San Isidoro de León. Pero lo común es, repetimos, el anuncio *simultánea*. Y aquí se hacen necesarias las distinciones. El *anuncio a los pastores* suele representarse:

1. Junto a la Adoración de la Virgen y San José.

Por ejemplo, un marfil del segundo cuarto del siglo XII (hoy en Schnütgen Museum de Köln), en que la escena del Nacimiento se presenta en forma circular, circunscripta por la muralla de siete torres de Belén, nota curiosa en la interpretación artística del tema. La Virgen, de gran tamaño, está reclinada al modo de su representación en los íconos bizantinos⁹, San José, sentado, sostiene su cabeza con la mano derecha, el Niño es contemplado por el asno y el buey. Dos ángeles desde el cielo lo alaban. Allí hay también una estrella. El anuncio del ángel (un tercero) a los pastores se desarrolla en el plano inferior, fuera del cerco amurallado: dos rústicos, de pie, escuchan en el ángulo derecho. Un tercero, en el ángulo izquierdo, está sentado junto a la majada. No hay ningún paisaje esbozado.

Otro ejemplo: Ferrer Bassa (Barcelona, Monasterio de Pedralbes), a mediados del siglo XIV, imagina —a la derecha del cuadro— a dos pastores entre su majada, que tratan de escuchar al Ángel; mientras que en el lado izquierdo de la composición la Virgen de rodillas, adora al Niño en el pesebre; San José, sentado, descansa en actitud parecida a la del marfil de Köln; los dos animales miran mansamente al recién nacido; y otros ángeles desde el cielo admiran al Señor.

Muchas son las muestras del siglo XV. Recordemos la miniatura del libro de oraciones de la emperatriz Eleonora, del *Lehrbüchermeister*, Viena, hacia 1464 (hoy códice 1942 de la Biblioteca Nacional de Viena) en que un pastor, en la sierra lejana —dis-

⁹ Sabemos que la Virgen recostada pertenece a la fórmula siríaca. Tal interpretación, que implica su dolor físico, coexiste por un tiempo, con la que se impondrá, en forma definitiva, después del Concilio de Trento: María de rodillas, o sentada, sin ninguna huella de sufrimiento.

tancia que se logra por perspectiva lineal— junto a sus pobres ovejas, contempla el *Gloria in excelsis* que despliega el Ángel. En primer plano, Jesús adorado por los Padres, ambos de rodillas con las manos juntas, y hacia atrás los animales de la tradición. El paisaje así como el pesebre están simplificados. En la obra del Meister der Georgslegende, Köln, segunda mitad del siglo XV (hoy en el Wallraf Richartz Museum de Köln), el Ángel irrumpe en el ángulo superior derecho y anuncia a varios pastores que, entre numerosas ovejas, escuchan con atención. También en este caso, el empequeñecimiento de las figuras denota su lejanía. San José y María adoran al Niño y también lo hacen los ángeles, y en el borde inferior, fuera de la composición, aparecen varios personajes, seguramente los donantes con los emblemas heráldicos de su casa. Hay cierto atisbo arquitectónico representando la ciudad lejana que no se encuentra en los otros ejemplos mencionados. Detrás de la Virgen y a la izquierda del cuadro, el asno y el buey, en sombra. Es una de las muestras de Natividad “nocturna”, circunstancia que muchos artistas subrayaron. Por ello, San José y uno de los ángeles llevan una vela para mejor venerar e iluminar el pesebre.

Bernardino Luini, a fines del siglo XV o principios del XVI pinta su Natividad (hoy en el Louvre) imaginando en recuadro, también en el ángulo superior derecho según era la costumbre más generalizada, la llegada del Ángel entre luz deslumbrante. Los pastores han quedado atónitos, uno de ellos ha caído y se protege sus ojos de la claridad enceguecedora. La Adoración de los Padres presenta otros elementos. La Virgen está de rodillas, en el eje central del cuadro; a la derecha, San José también con sus manos juntas, y a la izquierda, el Niño entre dos ángeles: uno lo sostiene y otro con triste rostro lleva una cruz. Sobre ellos, pero en plano posterior, las cabezas de los dos animales. Y en plano superior, entre nubes, dos Ángeles en adoración.

2. Junto a la Adoración de los Magos.

Daremos un solo ejemplo, hoy en la Biblioteca de la Universi-

dad de Freiburg im Breisgau. Pertenece a un Libro de Salmos de la primera mitad del siglo XIII. De estructura muy simple, el plano superior muestra a dos pastores escuchando al Ángel que asoma por el ángulo superior izquierdo. No quedan estupefactos como en las otras obras aludidas sino que apaciblemente saludan al mensajero divino. El plano inferior claramente separado del superior por una horizontal orlada presenta a los tres reyes coronados (en la mitad izquierda) que avanzan ofreciendo sus dones a Jesús, quien desde el regazo de María¹⁰ (en la mitad derecha) los bendice. La gran estrella que los ha guiado ocupa el punto central de la composición.

3. Junto a la Anunciación del Arcángel a la Virgen.

Tan curiosa asociación la vemos en la obra de Hans Memling, *Die Sieben Freuden Mariae* (hoy en la Alte Pinakothek de München) de hacia 1480, en que en un torreón gótico María escucha sumisa el mandato del Señor. Una pequeña columna equilibra armoniosamente la escena separando a los dos personajes. Al mismo tiempo, en escenario natural al pie del torreón, un Ángel da cuenta de la Buena Nueva a tres pastores, que escuchan atentamente junto a su rebaño de cabras y ovejas.

Hacia 1305, Giotto di Bondone pinta a fresco su *Natività* en la Capella degli Scrovegni, Padova. Con un fondo de montañas, la Virgen recostada toma al Niño todavía en su regazo le es entregado por una de las mujeres. Junto a ella la rudimentaria cuna de madera lo aguarda. San José, sentado frente al espectador en posición muy similar a la ya señalada. Sobre el pesebre y contra un cielo azul —azules típicos del Giotto— ángeles en aparente actitud de bajar a adorar al Señor. Dos pastores surgen en el ángulo inferior derecho, de perfil, pareja de espaldas en primer plano y otro más atrás, de perfil, pareja

¹⁰ Como recuerda el profesor Alvar en un excelente estudio: "El Niño sentado en el regazo de su Madre no es tema del *Evangelio* canónico, sino del *Pseudo Mateo* (XVI, 2): *ingressi domum invenerunt infantem Iesum sedentem in sinu matris*". Cfr. *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libro dels tres Reys d'Orient)*. Edición y estudios de Manuel Alvar, Madrid, CSIC, Clásicos Hispánicos, 1965, p. 80; nota 46.

que se equilibra con la del asno y el buey que, situados en el ángulo inferior izquierdo, ofrecen respectivamente idéntica posición. Estos rústicos llevan su atuendo muy simplificado, capa uno, sayo ceñido el otro, abarcas y medias de lana. Quizá observan ese descenso milagroso o, interpretación más improbable, el ángel, al bajar, les está transmitiendo el mensaje. El rebaño descansa en la parte inferior del cuadro, pero separado por una superficie rocosa de la figura adormilada de San José. El ganado, pues, queda relegado como todo otro elemento de la escena pastoril.

En 1354 se fecha aproximadamente la *Natività* de Giovanni da Milano, segunda predela del Políptico de Prato que hoy pertenece a su Pinacoteca Municipal. San José se encuentra en primer plano y en la parte inferior de la línea que divide el cuadro en dos partes claramente observables. Su posición es la que ya dijimos, común a varias obras. A la izquierda, María extendida en su improvisado lecho; frente a ella una de las santas mujeres sostiene al Niño. En último plano, los dos animales comen. En la parte derecha de la composición, un escenario exterior por el que avanza un pastor precedido de sus cabras y ovejas en ademán de saludo. Este ejemplo de mediados del siglo XIV nos muestra al rústico llegando al establo donde se ha producido el milagro. Resulta evidente que permanece afuera, sin poner siquiera sus pies dentro del pesebre. La *Adoración de los Pastores*, pues, está aún muy lejos de representarse. Y así como hemos visto en los ejemplos de literatura dramática comentados que dicho episodio queda soslayado hasta el *Auto Pastoril Castellano* de Gil Vicente, del mismo modo en las artes visuales —como lo probaremos— el pastor no interviene directamente en la adoración del Niño y solo le es permitido ocupar planos secundarios y alejados. Después, cuando el orden medieval se haya roto definitivamente, el artista hará irrumpir al rústico en escena, en primer plano, para adorar al Salvador.

La *Adoración de los Pastores* de un maestro aragonés del siglo XV que se conserva en el Museo de Worcester, E. E. U. U., nos muestra en muy pequeño espacio en el ángulo superior de-

recho la escena del Anuncio y dentro del portal, al Niño en el eje central alentado por el asno y el buey situados a la izquierda. La Virgen, de rodillas con las manos juntas, y también a la izquierda, casi en la misma actitud pero en plano posterior, una de las mujeres de los relatos apócrifos. En la parte derecha y anterior de la composición, el artista ha representado a San José ante el fuego secando los pañales del Niño¹¹ y en plano posterior a dos pastores de rostro rudo y manos toscas, con su atuendo característico, que entran a adorar.

De hacia 1420 es la *Adoración de los Pastores* del Maestro de Flemalle (hoy en el Museo de Dijon). En el centro del plano inferior el Niño, muy pequeñito, del que parten rayos dorados, está como sostenido sobre una superficie ondulada. Rodeándolo, la Virgen, a la izquierda, de rodillas, con sueltos cabellos rubios y larguísimo manto blanco con orla de oro que forma en el suelo numerosos pliegues, adora a su Hijo con las manos separadas y San José lo mira reverente, con una vela en la mano cuya llama ataja. A la derecha de la composición se hallan las dos mujeres que, ya dijimos, surgen de los Apócrifos y aparecen muchas veces representadas en la Edad Media (en el siglo XII en la Catedral de Lyon y de Chartres, en el siglo XIII en las de Laon y de Mans, etc.): la que ha creído desde el primer momento —como manifiesta la filacteria que sostiene su mano izquierda— y la desconfiada. Esta se destaca por la vistosidad de su traje, muy adornado y con pedrería. En el momento exacto en que el artista la representa, le ha llegado el castigo divino y muestra su mano derecha sin vida. Sin embargo, está próxima la misericordia de Dios, según se expresa en otra filacteria en arabesco que le muestra un ángel de blancos ropajes, suspendido sobre la escena. Tras la Virgen y San José, en evidente plano posterior pero central, a la entrada del establo, asoman tres pastores en actitudes diferentes: en dos hay asombro e intensa curiosidad y en el que aparece más adelante,

¹¹ Detalle curioso que un artista de la Escuela del Alto Rin también incluye h. 1420 en su obra *El Nacimiento de Cristo*, pintura de reducidas dimensiones (26,5 cm. por 20 cm.), hoy en el Kunstmuseum de Basilea.

una profunda reverencia. Armonizando con este grupo de los tres rústicos, sobre un ala del techo de pajas surgen tres ángeles con vestidos de colores vivos. El conjunto en sí es una pequeña obra de arte, sobre todo por la armonía del juego de los paños, de las alas y de la cinta en que está escrito el *Gloria*. A la izquierda de la composición, el asno y el buey extrañamente indiferentes a la escena. El fondo es un paisaje típicamente flamenco donde el artista ha representado construcciones de su tiempo, con uso ya de perspectiva aérea y lineal; un camino zigzagueante a través de un campo en invierno, donde se insertan escenas de la vida cotidiana, contribuye a dar mejor efecto de profundidad. En último plano aparece una vista del río con pequeñísimas embarcaciones, el cielo con nubes y un sol inmenso despuntando tras la montaña, según afirma la tradición que acaeció al nacer Jesús.

La obra de Thierry Bouts sobre el tema, hoy en el Museo del Prado, es de mediados del siglo XV y presenta junto a María y a José, la adoración de tres ángeles que aparecen al lado del Niño. Éste, diminuto, en el plano inferior contrasta con el gran tamaño de la Virgen. El fondo del portal presenta un ajimez tras el cual tres rústicos observan la escena y dos de ellos comentan entre sí. Como vemos, esta es la manera en que los pastores observan al Señor —tras una ventana, desde la puerta o acercándose a una tapia por la que atisban— en numerosísimas composiciones de distintos países y escuelas donde aparece el tema que analizamos. Al rústico, pues, le está aún vedado el primer plano ante el Señor.

El Ayuntamiento de Castellón de la Plana conserva una Adoración del estilo de Rodrigo de Osona con una interpretación muy similar: tres también son los pastores que tras un muro ruinoso observan tiernamente al Niño que, con su índice en la boca, es adorado por María y José.

La miniatura dedicada a la Natividad del Breviario de Salisbury del siglo XV (hoy en la Biblioteca Nacional de París) presenta, además de la escena del Anuncio a un pastor por un Ángel, la Adoración de la Virgen y de San José, ambos de ro-

dillas con sus manos juntas, el asno y el buey y tres pastores en actitud ya conocida, contemplando tras un pequeño cerco. La miniatura se enriquece con otros elementos: brilla el fuego, en el hogar se calienta una marmita, hay un banco pequeño y un perro. En los últimos planos se advierte el encuentro de dos personajes reales y las figuras de un séquito que se pierde en la lejanía azul.

Una miniatura de Jean Fouquet realizada hacia 1460 para un libro de horas y que hoy se encuentra en el Musée Condé de Chantilly, muestra en el ángulo superior derecho el Anuncio del ángel a cuatro pastores que hacen gestos de asombro. La Virgen y San José adoran a Jesús. En plano posterior izquierdo y detrás de una valla de madera, seis ángeles a modo de jóvenes integrantes de un coro adoran con las manos juntas. En la parte derecha de la composición han entrado en escena los pastores, que permanecen adorando quietamente en un plano posterior al de la Virgen: los dos primeros, rodilla en tierra; entran tras ellos dos más, uno ya divisando al Niño, otro deslumbrado por la estrella que, según la tradición medieval, derramaba su luz sobre el pesebre, y se distinguen borrosamente tres más que los siguen. En el inferior derecho un perro contempla desde lejos al recién nacido.

La *Natività di Gesù* de Alesso Baldovinetti es el fresco más antiguo que se conserva en la pared norte del Chiostrino dell'Annunziata en Florencia. Es obra de hacia 1460-1462. A la izquierda, a gran distancia figuran cerros y campos lejanísimos donde se advierten árboles y casas diminutas, y en plano inferior, el Anuncio angélico. El Niño se representa en el plano inferior y en el centro, la Virgen de rodillas con sus manos juntas, San José sentado, con rostro dolorido, dormita. El asno y el buey contemplan tras las pajas. A la derecha de la composición, dos pastores se aproximan: rubio y más delicado el que se adelanta, moreno y más rudo el otro personaje. El primero lleva las manos juntas: su asombro le hace volverse hacia su compañero que no lo mira, su vista se clava en el Niño y sus manos se abren, estupefacto. Es indudable que avanzaban, pero

se han detenido y desde ese lugar, algo lejano, quiso el artista que admiraran al Señor.

Mencionaremos la *Adoración de los Pastores* de Martin Schongauer (1445-1491) en relación con su *Natividad*. La primera se conserva en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín y la segunda en el Musée d'Unterlinden de Colmar. Ambas presentan al Niño en el suelo sobre un montón de heno, del que apenas lo resguardan unos pobres paños, y a la Virgen arrodillada con sus manos juntas, adorante, pero vagamente entristecida. Los animales en actitud semejante en las dos, aunque echado el buey en la primera. En esta, junto a la escena descrita —que tiene lugar casi en escenario exterior pues apenas están esbozados el techo y los soportes del pesebre— un extenso paisaje natural y abierto. En la entrada del portal —parte derecha del cuadro— los pastores adoran al Niño: fervorosamente de rodillas y con sus manos juntas el primero, arrugando su sombrero el de más atrás, sin explicarse el milagro el tercero. San José, en la parte izquierda y equilibrando el conjunto pastoril, de pie, los contempla. En la *Natividad*, los pastores —también en número de tres— tras una ventana, observan con gran ternura al Niño. Este se encuentra en el ángulo inferior izquierdo del cuadro y todas las miradas convergen hacia él, quedando trazada una doble línea oblicua imaginaria: la de los pastores y animales, y la de María, de San José y una de las mujeres que en ese momento entran al establo. La escena está complementada por el grupo de los tres ángeles que desde el cielo alaban al Señor.

De 1470 aproximadamente data la *Natividad* iluminada del Französischer Meister (hoy en la Biblioteca Nacional de Viena). En humilde establo, María y José adoran de rodillas y con las manos juntas a Jesús recién nacido. En plano posterior izquierdo, el asno y el buey descansan y a la derecha, todavía más atrás, un pastor se vuelve, señalando con su mano izquierda lo que acaba de ver. En su mano derecha sostiene una horqueta. El segundo pastor lo escucha en ademán de acercarse algo más; lleva en su mano el mismo útil de labor. Ambos abandonaron sus



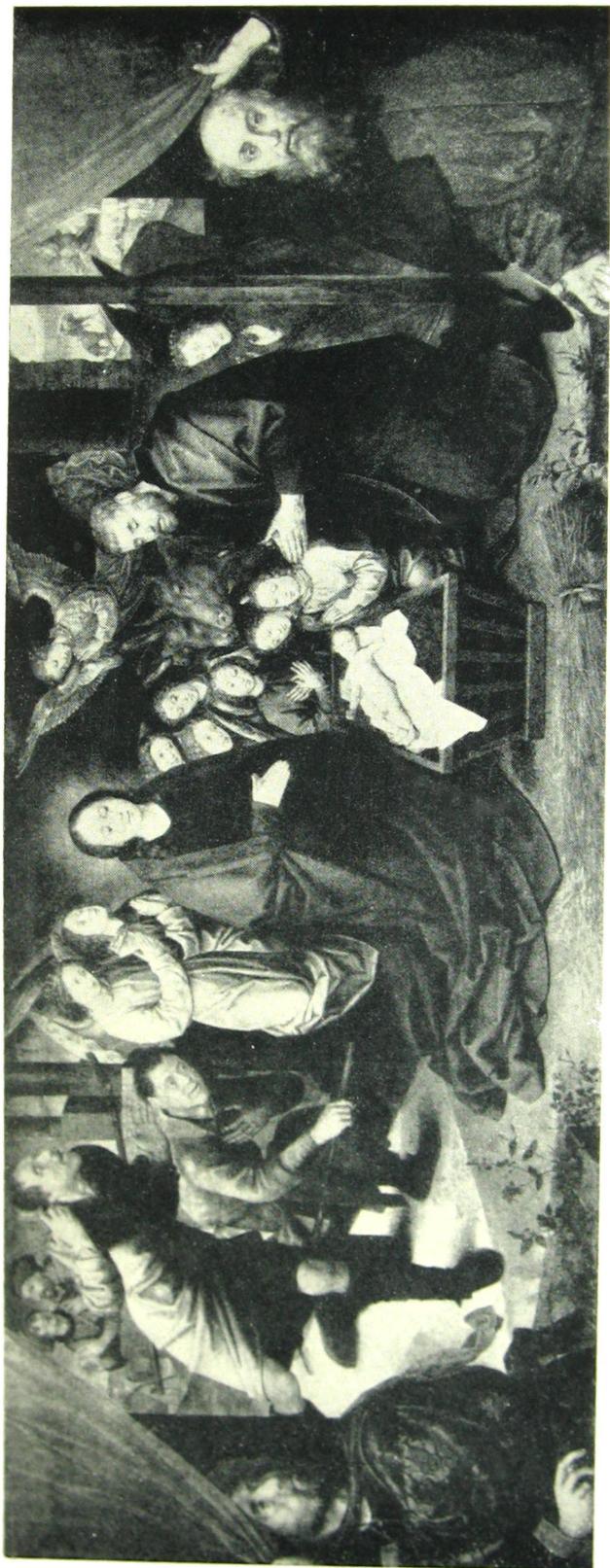
MARTÍN SCHONGAUER, *Adoración de los pastores.*

ovejas que quedaron solas en lo alto. El rústico, pues, es el medio de que se vale el artista para señalar al Niño anunciado por el Ángel. Ya hemos visto en las obras dramáticas analizadas que los pastores, siempre más o menos lejos del pesebre —hasta Gil Vicente— están encargados de comentar entre ellos lo que ven a la distancia, o lo que han visto.

Y llegamos a una de las obras más conocidas sobre el tema: la *Adoración de los Pastores*, tabla central del Tríptico Portinari de Hugo van der Goes de 1476-1478 (hoy en Uffizzi de Florencia). El núcleo central está constituido por la Virgen que lleva ropaje nada suntuoso, cabellos sueltos, rostro suavemente triste, ojos bajos, las manos casi juntas con las puntas de los dedos apenas rozándose. Es de gran tamaño y, como en otros cuadros, contrasta con lo diminuto de Jesús. De su cuerpecito parten unos rayos que se confunden con las pajas sobre las que está colocado. Hacia la izquierda, en otro plano, como relegado de intento, se halla San José, que se destaca empero por el rojo exaltado de su vestidura. En plano anterior dos ángeles adoran y en plano posterior siempre a la izquierda de la composición, separados de San José por la columna tradicional¹², el asno y el buey comen. En el ángulo superior derecho —es decir, el extremo derecho de la diagonal cuyo centro es la Virgen, y el izquierdo San José— se encuentra el grupo de rústicos, detenido ante el Niño. Los tiempos del Maestro de Flemalle y de Schongauer han pasado. Los pastores pueden franquear la puerta de acceso y pueden también, a su modo, adorar al Niño. Claro es que aún no participan del mismo plano en que se halla la Virgen como ocurrirá en obras posteriores. Sin embargo, ya integran el conjunto de adoradores del Señor. El artista así lo ha expresado: son tres los pastores en ese ángulo superior derecho del panel central, como también tres son los personajes situados en el ángulo inferior izquierdo (San José y dos ángeles).

¹² En la Edad Media se imaginaba la aparición de una columna en el pesebre donde nació Jesús, para apoyo y descanso de la Virgen. La tradición tiene su origen probable en las *Meditaciones vitae Christi* del pseudo Buenaventura, quizá un franciscano italiano del s. XIII llamado Joannes de Caulibus.

Su actitud también condice con la de otros componentes del gran conjunto —celestial y terreno— que venera a Jesús: los pastores en su ademán tosco, con sus dedos burdos, tienen la misma actitud de los dos ángeles, delicadísimos, arrodillados a su lado. Todos con ojos clavados en el suelo, donde refulge el tierno cuerpo del recién nacido: un ángel y un pastor con las manos abiertas, de finos dedos el uno, de piel encallecida por la labor diaria el otro; y un ángel y un pastor en idéntica actitud venerante, ambos con sus manos unidas. El tercer pastor trata de ver por sobre las cabezas de sus compañeros, está de pie y sus manos aún sostienen el sombrero y también, como en muchas obras de arte, un instrumento de trabajo. Un cuarto pastor ha quedado atrás, por la inflexión de su pierna izquierda imaginamos que llega corriendo después del anuncio del Ángel. Por eso no ha sido casual ni por exigencias plásticas que el artista colocara en el plano inmediatamente posterior, con doble perspectiva aérea y lineal, el episodio de la Anunciación a dos pastores. Van der Goes ubica así el desarrollo de un tema en sucesión cronológica: un Ángel desciende de los cielos (“Cata, cata Juan Pastor / que un ombre llega bolando”) para informar a los humildes del acontecimiento que después estos acudirán a presenciar. Dos han llegado ya e intuyen lo extraordinario que tienen ante sus ojos, un tercero aún no entiende, todo el asombro se refleja en su mirada y el cuarto pastor termina su camino: todavía no ha entrado. Hay algo nuevo en la obra de Van der Goes y es la profunda humanidad de sus pastores. Son quizá los personajes que *viven* en el cuadro. La Virgen, San José, las distintas jerarquías angelicales adoran, reverentes, en forma estática y casi temporal. Sólo ellos reflejan —ya les es permitido reflejar— sus múltiples emociones: fe sin retaceos e infinita ternura en el más anciano de arrugado rostro; maravilla también colmada de afecto en el más joven; curiosidad y asombro en el tercero; ignorancia en el que se aproxima. Los pastores, pues, han caído en adoración ante el Niño deslumbrante, pero en su humildad no se han atrevido a avanzar. La Virgen es siempre la que puede acercarse más a Jesús. General-



VAN DER GOYS, *Adoración de los pastores.*

mente lo adora solitaria, pues San José y los demás personajes ocupan otros planos. Así, desde el comienzo de los días de su Hijo en la tierra, la Virgen vive aislada, presagio del dolor final, de la soledad definitiva. Luego, en las Crucifixiones y en el Descenso de la Cruz ha de representársela casi siempre con alguien muy cerca para reconfortarla, que por lo común será Juan, el discípulo amado. Añadamos para finalizar, la mención de ciertos elementos comunes a obras ya descritas: las dos mujeres que avanzan en uno de los últimos planos hacia el pesebre, la columna de la tradición y también hay que destacar la naturaleza muerta del primer plano inferior, entre dos grupos de distintas jerarquías celestiales: flores bellísimamente interpretadas en un vaso y un jarrón y algunas sobre el piso que, por su finura detallística, necesariamente traen el recuerdo de ciertos aspectos del *Políptico del Cordero Místico* de van Eyck.

De hacia 1480 es la *Adoración de los Pastores* del mismo Van der Goes (hoy en el Museum Dahlem de Berlín). Esta obra estuvo durante siglos en España. Perteneció al Infante Don Sebastián, después permaneció en el Prado hasta que la compró el Museo de Berlín¹³. Composición apaisada (97 cm. por 2,45 m.) en la que se observa casi en el ángulo superior derecho el anuncio a dos pastores visto por un ventanuco del establo. La característica más importante la constituyen dos figuras de medio cuerpo en cada ángulo inferior que, como curiosamente se advierte, han descornado ambas partes de una cortina verde. Se supone que son profetas mostrando al público el cumplimiento de sus predicciones. El de la derecha, sobre todo, es particularmente sorprendente, sus ojos se fijan en el espectador hacia el que tiende su mano, en afán de mostrar. A todo lo ancho de la parte superior del cuadro se ve nítido el barroto que sostiene la parte superior del cortinado descornado. El cuadro está visto pues como una representación. En el centro, la Virgen, con un gesto que la aísla de todo lo que acontece, de rodillas, con sus manos juntas y manto oscuro de fondo azul, adora al Niño co-

¹³ *Apud* F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Madrid, BAC, 1948, p. 50.

locado en improvisada cuna. Ante ella, en el plano inferior, un gran montón de pajas. A la derecha del Niño, San José en actitud casi idéntica a la de María (el contraste se da por el color de los ropajes, rojo intenso el de San José). Tras la cuna, un conjunto adorante abigarrado compuesto por numerosos ángeles —algunos en levitación y otro que vuela en el plano superior y mira con gran ternura al Niño— y por los animales. A la izquierda, en la entrada, aparecen corriendo pastores: uno de ellos produce la impresión de que aún no se hubiera detenido, el otro colocó ya su rodilla en tierra. En plano posterior, tras una tapia, otros dos personajes seguramente también rústicos, de los cuales uno toca el caramillo.

El Maestro de Moulins, hacia 1480, compone la *Natividad* (hoy en el Musée d'Autun). Muy nítidamente se advierte, en primer plano la Adoración de la Virgen y de San José; en segundo, hacia el ángulo opuesto, el donante, el Cardenal Jean Rolin y en tercer plano, ya en escenario exterior y al fondo tras la tapia, dos pastores que comentan entre sí, uno de los cuales señala a su compañero el prodigio.

Aproximadamente un lustro después, pinta Domenico Ghirlandajo su *Adoración de los Pastores* (hoy en la Academia de Florencia). Con sus manos juntas, la Virgen en la parte izquierda, adora al Niño que está colocado sobre un trozo de su manto. Detrás de una suerte de sarcófago de mármol que parece servir de abrevadero al asno y al buey, aparece San José como oteando a lo lejos. En la parte derecha, en plano lateral, tres pastores: el que más avanza muestra a su compañero con el dedo extendido al Niño, el segundo que lo escucha permanece con las manos juntas y el tercero de pie, con un cordero, observa con atención. A la izquierda, tras la Virgen, claramente se distinguen dos planos: el más cercano al espectador presenta un largo camino por donde avanza la comitiva de los Reyes Magos y el más alejado, sobre la colina, la escena pastoril del anuncio.

Un ejemplo de fines del siglo XV muestra con más claridad las interdependencias de las artes. Es evidente que aquí muchos elementos han sido extraídos de las representaciones tea-

trales. Se trata de un óleo pintado sobre madera, atribuido a Urbain Huter perteneciente al Retablo de las Franciscanas de Colmar y que se halla en el Musée d'Unterlinden de la misma ciudad alsaciana. La actitud de los pastores es la misma que advertimos en las últimas obras: tras un muro dos de ellos conversan entre sí, uno observa y su compañero explica y señala con la mano derecha. Hay varios elementos ya encontrados: junto a María que adora a su Hijo y a San José que los contempla, cuatro ángeles de tamaño muy pequeño aparecen alrededor del Niño; el fuego arde sobre unos leños; al fondo, un tajo y un hacha con los que indudablemente ha trabajado San José; los dos animales; las mujeres que suben por el camino rumbo al portal; una mesita en el ángulo inferior derecho con elementos de una frugal comida; la columna en el mismo eje central del cuadro. . . . Pero hay un elemento nuevo, no hallado hasta ahora en la plástica y que deriva, sin duda, del teatro: en el último plano se representa el Anuncio angélico a varios pastores que se hallan entretenidos jugando en ronda. El artista capta la escena en el momento en que uno de ellos advierte la presencia del ángel y levanta un brazo mostrándolo.

Curiosamente, la *Adoración* de Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, en la *Puerta* de San Miguel o del Nacimiento, en la Catedral de Sevilla presenta el mismo elemento: la ronda pastoril en el instante en que el ángel dice la Buena Nueva, extremo de una oblicua que termina en el ángulo inferior derecho en una pastora que está aproximándose —todavía no en primer plano— para entregar sus dones.

En el Rijksmuseum de Amsterdam hay una pequeña tala (39 cm. por 29 cm.) de hacia 1500 en que advertimos la estructura que hemos ido detallando, un primer plano para la Virgen orante y el Niño en su cuna, un segundo ocupado por San José y la cabeza del buey, un tercero para el asno y solo en el fondo, sin entrar, tras la pequeña puerta por la que se ve un trozo de cielo, dos pastores señalando y en diálogo.

Tres años después, se supone que Albert Dürer compuso el panel central del Retablo Baumgärtner dedicado a la Nati-

vidad (hoy en la Alte Pinakothek de München). La estructura del cuadro es distinta pues en el eje central no se halla la Virgen, como en tantos ejemplos vistos, sino que sobre él, en el plano inferior, el artista ha pintado al Niño adorado por cinco ángeles. Siguiendo por la misma línea central, pero en plano posterior, aparecen dos pastores: llegan conversando y el artista los ha detenido lejos de la escena anterior que aún no han visto, solo un pie de un pastor ha franqueado ya la entrada. En último plano central y a lo lejos, se representa el anuncio del Ángel. San José sobre la parte izquierda de la composición, muy anciano, con manto rojo, farol en la mano y el báculo caído, observa a la Virgen que, sobre la derecha, adora a Jesús. En plano izquierdo, completamente lateral y secundario, dos pastores por una abertura del muro atisban el prodigio. Esta pareja se equilibra con la de los animales que, en la parte derecha también tras unas columnas, contemplan la escena. Un gran sol anticipa la aurora, según afirmaba la tradición. En plano inferior, siete personajes distribuidos en dos grupos a izquierda y derecha de la composición, de cuatro hombres y tres mujeres respectivamente, aparecen en actitud de adoración y llevan sus escudos heráldicos (Esta inclusión recuerda la obra del Meister der Georgslegende).

También una miniatura de un misal de la familia Cornaro del Oberitalienischer Meister, de principios del siglo XVI (hoy en la Biblioteca Nacional de Viena, códice 2843), con la representación del Nacimiento bajo un baldaquino sostenido por cuatro columnas, tiene la estructura tradicional: el Niño sobre los pliegues del manto de la Virgen, San José con el farol y su cayado en segundo plano, las bestias sobre el lado derecho pero cerca de Jesús. Y a la entrada, muy en plano secundario, los tres pastores sin atreverse a entrar: rodilla en tierra y manos juntas uno, señalando otro. A lo lejos, sobre un paisaje idealizado el anuncio angélico a un solo pastor.

Y abordamos ahora el análisis de la *Natività* Allendale de Giorgio Barbarelli "il Giorgione" de hacia 1504-1506 (hoy en la National Gallery de Washington). Este pintor, que como se



GIORGIONE, *Natività*.

sabe impulsa todo el movimiento renacentista del siglo XVI en Venecia, nos da ya una interpretación muy distinta del tema. La escena de la Adoración se desarrolla al aire libre y ocupa el cuarto inferior derecho de la composición. En el cuarto superior, domina una roca sobre el interior de una gruta en sombra, de la que emergen las cabezas del asno y el buey. La mitad izquierda la ocupa un paisaje sereno y estático. De toda la composición se desprende un gran silencio¹⁴ y quietud que se centran, sobre todo, en el Niño, la Virgen, San José y un pastor. Los rústicos son dos y curiosamente están en el eje central del cuadro. José y María —algo más próxima— adoran, de rodillas, al Niño, y los pastores adoptan actitudes distintas. Ambos, de pobres y rotas vestiduras, con sus cayados: el uno en ademán de ofrecer su don, aún de pie como recién llegado. El otro, ya de rodillas, con las manos juntas, al igual que la Virgen en muda reverencia. Un sombrero, en el suelo a su lado, mancha oscuramente la tierra clara y contrasta con la encarnadura aún más clara del recién nacido. María, José y el pastor arrodillado reflejan el respeto más tierno y la adoración más sumisa. En el otro pastor, en cambio, creemos advertir cierto asombro, el estupor que lo sobrenatural le causa. Giorgione ha creado una obra en que indudablemente, el uso del color es fundamental: los ocres dominan y en contraste con ellos surge el azul del manto de la Virgen, los pardos de los vestidos y del sombrero del pastor arrodillado, la mancha roja de la manga del otro pastor. Esos ocres y los verdes de árboles y arbustos de la parte izquierda dan la sensación de una naturaleza inmutable, impasible y serena ante el milagro. Ya la organización que tantas veces hasta aquí observáramos se ha quebrado y los pastores pueden representarse ante el Señor. Todos ocupan ya el mismo plano en torno al Niño: la Virgen, San José (aunque permanezca tras una pequeña valla, la exaltación por el color compensa la cierta lejanía), y *los humildes*.

Hemos elegido la obra de Giorgione como punto de partida de este nuevo modo de concebir la estructura de la *Adoración de*

¹⁴ Los Apócrifos lo destacan: *Liber de Infantia Salvatoris*, 72.

los Pastores, no porque consideremos que esa es la primera vez que en la Historia del Arte todos los personajes adoran al recién nacido en un mismo plano¹⁵.

Pero este de Giorgione, no es ejemplo aislado, sino manifestación de que toda una estructura dominante mucho tiempo había terminado:

Fernando Yáñez de la Almedina por el mismo tiempo, en 1506, interpreta la escena de este nuevo modo. En su *Adoración de los Pastores* del Retablo de la Catedral de Valencia, los personajes se distribuyen en forma circular adorando a Jesús: la Virgen, San José y, con sus cayados, dos pastores descalzos, de rodillas. Un tercero ha quedado, de pie, sobre la izquierda, algo más atrás, y, en último plano central, llegan dos pastores más con la ofrenda pastoril. También aquí dos rústicos se han adelantado hasta ocupar el primer plano de la Adoración.

Un año después, Paolo de Sancto Leocadio —en 1507— pinta la *Adoración* (hoy en Santa Clara de Gandía en Valencia): allí tres pastores adoran al Niño, uno de los cuales ha avanzado hasta situarse en el mismo plano de la Virgen.

Y Jacobo Palma “el Viejo”, en su obra *La Adoración de los Pastores* (hoy en el Museo del Prado) tampoco ubica ya al pastor en planos secundarios. A la derecha de la composición, los pastores ofrecen sus regalos al Niño quien, de pie en el regazo de María, alza su manita hacia ellos.

Demos un último ejemplo: Pieter Pourbus, también en el siglo XVI, presenta en su *Adoración* (hoy en Notre Dame de Brujas), como la reproducción claramente muestra, una verdadera *Adoración de Pastores*, donde los rústicos se han acercado al Salvador. Uno, sobre todo, se ha adelantado y de rodillas, con las manos unidas, junto al Niño, lo adora.

Ya ha quedado muy lejos, pues, aquel rústico que en las primeras obras recorridas permanecía fuera del centro de interés, en escenario exterior y en plano muy secundario.

¹⁵ Por lo demás, descubrir la primera *Adoración de los Pastores* con esas características, tampoco era la meta de nuestro trabajo. Sabido es cuántas desilusiones acarrea la afirmación de prioridades que sucesivas y nunca terminadas investigaciones suelen derrumbar.



PIETER POURBUS, *Adoración de los pastores.*

Los ejemplos de la literatura dramática española del siglo XV y algunas muestras de la plástica de ese tiempo, señalan que la distinción de planos en ese episodio tantas veces recreado, se mantiene mientras el mundo de jerarquización medieval tiene vigencia o la visión personal del artista sigue atada a él. Y cuando nuevas ideas e inquietudes cunden, por las mismas épocas, dramaturgos y artistas dan a la escena el mismo nuevo enfoque. Gil Vicente, por una parte, y varios ejemplos de las artes visuales —a partir de Giorgione— lo comprueban. Y hay que explicar que hemos elegido la obra de este pintor, porque nos brindaba la correspondencia temporal casi exacta (1503, el *Auto Pastoril Castellano*; 1506, la *Natività* Allendale) y por tratarse además de una de las más importantes pinturas de todas las épocas con el tema en cuestión.

A lo largo de la primera parte de este trabajo vimos que en la línea tradicional que en el teatro fuimos indicando, los rústicos van adquiriendo personalidad cada vez más definida hasta convertirse en verdaderos personajes. Tal es el caso de Gil Terrón, de quien nos ocupáramos al iniciar esta segunda parte, muy lejos ya de aquel “un pastor” o “el segundo” de Gómez Manrique, aún sin características propias. Recordemos que la *Adoración de los Pastores*, soslayada, según dijimos, en la *Representación del Nacimiento*, en la *Vita Christi*¹⁶ y en las obras analizadas de Encina y Fernández, irrumpe en Gil Vicente. Ciertamente es que el autor portugués es parco en sus indicaciones y no sabemos con exactitud qué posición respecto del pesebre adoptan los rústicos. Pero el texto y las escasas indicaciones escénicas nos permiten saber que no se alude a la contemplación del recién nacido como hecho por producirse o como algo ya pasado, sino que la *adoración de los pastores*, aquí, se representa. Y esta es, a nuestro entender, la importante novedad de Gil Vicente que lo destaca en una actitud decididamente

¹⁶ Creemos que en la *Vita Christi* tampoco se representa la adoración de los pastores pese a la interpretación que da Charlotte Stern de las estrofas narrativas. Cfr. su, en otros aspectos muy esclarecedor artículo: “Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual”, *HR*, XXXIII, (1965), 97 ss.

moderna: sus pastores, los humildes, llegan ante el Señor. En una obra de rotundas características medievales creemos que tal situación no tendría cabida. En ella, únicamente la Virgen y San José, las jerarquías celestiales y los poderosos (no solo en riquezas sino en inteligencia y sabiduría como sucede con los Reyes Magos) tenían acceso al Señor.

Gil Terrón, Lucas, Bras y Silvestre no pertenecen ya a la gran familia de pastores del Maestro de Flemalle, Schongauer, Encina o Fernández. La deuda de Gil Vicente hacia los salmantinos es grande, como quedó dicho; sin embargo, los personajes de su *Auto Pastoral*, pese a las semejanzas con los de aquellos autores antes apuntadas, son de un mundo distinto, en que los seres todos pueden acercarse y hasta unirse para ofrecer su cuidado más tierno al Salvador. Un mundo del que surge una interpretación plástica también nueva, como la que ofrecen Giorgione y Pourbus, entre otros.

La historia del tema no termina aquí, como bien se sabe, y los ejemplos continúan en la Historia del Arte. Pero, el Greco, Zurbarán, Ribera, Murillo, Mengs y tantos más, ya no pertenecen al período que hemos delimitado.

LILIA FERRARIO DE ORDUNA

FERNANDO DE HERRERA ANTE EL TEXTO DE GARCILASO ¹

Introducción.

En estas páginas intento una aproximación a un aspecto de las *Anotaciones* de Herrera: cómo resolvió el erudito sevillano los problemas textuales que presentaban las poesías de Garcilaso. No pretendo dar una explicación definitiva, sino simplemente una primera información sobre el tema, como punto de partida para investigaciones más minuciosas. Me he basado en los escasos textos disponibles en Buenos Aires: el facsímil de la primera edición de poesías de Boscán y Garcilaso, las *Anotacio-*

¹ Para evitar confusiones, empleo en este trabajo el sistema de abreviaturas de KENISTON (ed. cit., en la nota 4).

A Madrid, 1765 (edición de AZARA)

B Salamanca, 1574 (edición de SÁNCHEZ DE LAS BROZAS)

C Madrid, 1854 (edición de ADOLFO DE CASTRO)

D Amberes, 1556

F Salamanca, 1569

G Madrid, 1570

H Sevilla, 1580 (edición de HERRERA)

N Amberes, 1544

O Barcelona, 1543

S Estella, 1535

T Madrid, 1622 (edición de TAMAYO DE VARGAS)

U Venecia, 1553

Mp Manuscrito de la Biblioteca Nacional de París; MS. Esp. 307 (MOREL-FATIO, 600); cfr. KENISTON, p. 312.

nes de Herrera², la edición del Brocense en una reimpresión de 1600³, y la edición crítica de Keniston⁴.

Una nota de Herrera al tercer verso del soneto VII puede servirnos de base⁵:

“aunque en algunos codices està de otra suerte; como yo leo està mejor i mas consonante al numero i elegancia de G. L. i pues no tenemos estas obras escritas de su mano, i estan impresas viciosamente, bien se deve permitir, que confiriendo diversas impresiones, sentidas a la inorancia de los que las publicaron. i la naturaleza del verso, no déxe passar estas faltas consentidas a la inorancia de los que las publicaron. i atrevome a dezir que sin alguna comparación va emendado este libro con mas diligencia i cuidado, que todos los que an sido impressos hasta aqui; i que yo fui el primero, que puse la mano en esto. porque todas las correcciones, de que algunos hazen ostentación, i quieren dar a entender que emendaron de ingenio; à mucho tiempo que las hize antes que ninguno se metiesse eneste cuidado. pero estimádo por no importante esta curiosidad, las comunicué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron dellas”. (p. 107-108).

² *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* [...], Sevilla, 1580.

Consulté un ejemplar con fe de erratas de una página en el archivo de JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, de la Biblioteca del Congreso Nacional; otro, con fe de erratas de cinco páginas, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires; y copia fotográfica de un tercer ejemplar, sin fe de erratas, de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sobre las diferencias entre diversos ejemplares de las *Anotaciones*, véase el artículo de JOSÉ MANUEL BLECUA, “Las obras de Garcilaso con Anotaciones de FERNANDO DE HERRERA” (en *Homenaje a Archer M. Huntington*, p. 55-58, Wellesley College, 1952).

³ *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y emiendas del Maestro Francisco Sánchez catedrático de Retórica de Salamanca*. Madrid, 1600. (En la Biblioteca Nacional de Buenos Aires).

⁴ GARCILASO DE LA VEGA, *Works: A Critical Text with a Bibliography*, edited by HAYWARD KENISTON. New York, Hispanic Society of America, 1925. Toda la información sobre el texto de las ediciones que no consulté directamente procede del aparato crítico de esta. Después de escrito este artículo se publicó una nueva edición de Garcilaso (*Obras completas*. Edición de ELÍAS L. RIVERS. Madrid, Castalia, 1964), con cuyo apéndice de variantes confronté mis materiales.

⁵ Considero preferible no modificar la peculiar ortografía de Herrera, pues corresponde a un sistema creado por el poeta como parte de su tarea de elevación de la lengua castellana.

Esta nota nos sugiere varias preguntas: ¿cuáles fueron esas “diversas impresiones” que Herrera comparó?; ¿se basó especialmente en alguna?; ¿qué variante introdujo?; ¿qué actitud mantuvo frente al texto? El examen de las ediciones existentes y de las *Anotaciones* nos permitirá acercarnos a una respuesta.

I

1. HERRERA Y LAS EDICIONES ANTERIORES

1.1 *Textos que Herrera pudo conocer.*

1.11 *Ediciones conocidas por la crítica moderna.* Hayward Keniston, después de examinar casi todas las ediciones conservadas, eligió las que consideraba interesantes desde el punto de vista del texto (las otras son reproducciones de alguna de estas). Dado el tema de estas notas, mencionaré aquí solo las anteriores a la de Herrera ⁶:

- Barcelona, 1543 (*O*)
- Amberes, 1544 (*N*)
- Venecia, 1553 (*U*)
- Estella, 1555 (*S*)
- Amberes, 1556 (*D*)
- Salamanca, 1569 (*F*)
- Madrid, 1570 (*G*)
- Salamanca, 1574 (*B*; preparada y comentada por el Brocense)
- Sevilla, 1580 (*H*; es la edición de Herrera)

1.12 *Posibles ediciones o ejemplares perdidos.* Varias veces, Herrera o Sánchez mencionan variantes que no están en ninguno de los ejemplares conocidos. Ellas podrían indicar que existie-

⁶ La descripción de estas ediciones puede verse en KENISTON, ed. cit.

ron otras ediciones, hoy perdidas, o ejemplares de las ya conocidas con variantes⁷.

1.121 *Testimonios en B.*

1.1211 En dos ocasiones, el texto que Sánchez dice haber encontrado no está en ninguna de las ediciones conocidas, y en cambio el que da como enmienda suya coincide con el de todas ellas⁸. Esto ocurre en el verso 160 de la elegía I:

Presto será, que el cuerpo sepultado
que en *B* lleva esta nota:

“Antes se leía, Presto será aquel cuerpo sepul-
[tado]. Yo emendé conforme al Fracastor:
Tempus erit quum posteritas mirata nepotum”
(f. 89 r.).

1.1212 También en el verso 149 de la elegía II:

La misma a quien tú vas eterna fama,
que Sánchez anota así:

“*La misma a quien tú das eterna fama, leo vas,*
juntándolo con lo de abajo, vas procurando”. (f. 92 r.).

1.1213 En nota al soneto II dice el Brocense:

“...en el verso último se lea, *Allá os vengad,*
señora” (f. 75 v.).

⁷ No puede desecharse la posibilidad de que por lo menos algunas de ellas procedan de manuscritos. La tradición manuscrita de Garcilaso es, hasta donde se sabe, escasa; pero se trata de un campo muy poco estudiado aún.

⁸ Casos como estos nos harían pensar que Sánchez trabajó exclusivamente sobre materiales desconocidos para los críticos de hoy, y no vio ninguna de las ediciones que conservamos. Pero no parece razonable suponerlo; sobre todo, no creo que pueda aceptarse fácilmente que no conociera *F*, la primera edición separada de las poesías de Garcilaso, publicada, precisamente en Salamanca, en la época en que él debía de estar elaborando su obra. ¿Habría que pensar que la ejemplar integridad que el Brocense mostró durante su vida no fue incompatible con el hecho de que se atribuyera méritos inexistentes? Para algún caso en que dice “emendé” a propósito de alguna variante que apareció antes en *F*, cabría pensar en una explicación: que hubiera intervenido en aquella edición; pero ¿hubiera dejado de hacerlo notar?

Así está en todas las versiones conocidas; Sánchez parece corregir algún texto que se ha perdido.

1.1214 El verso 62 de la canción II (en *O*, 61)⁹ es en *B*:

No hallo que os he hecho otras ofensas.

Este texto solo está en esta edición (y, posteriormente, en Tamayo y Azara). La nota correspondiente dice:

“Otros leen, *Sin yo poder dar otras recompensas, y parece mejor letra*” (f. 83 v.).

Es el texto de *O* y de todas las demás ediciones. El hecho de que Sánchez haya mantenido el suyo, aunque este le pareciera mejor, podría indicar que lo había tomado de una fuente que consideraba digna de crédito.

1.1215 Al referirse a los versos 49-54 de la elegía II anota el Brocense:

“*La breve ausencia hace*. En los cinco versos siguientes había muchos yerros, emendóse como van impresos” (f. 91 v.).

Pero el texto de *B* solo difiere del de otras ediciones en los versos 53 y 54¹⁰: no se explica que Sánchez hable de “muchos yerros” en “los cinco versos”, a menos que use versiones que no conocemos¹¹.

⁹ En la canción II, a partir del verso 9, los números de los versos difieren entre *O* y otras ediciones. La primera estrofa tiene en *O* doce versos, y trece las restantes. Para regularizar el esquema los comentaristas agregaron un heptasílabo después del verso 8 del texto primitivo. En este trabajo seguiremos la numeración de *H*.

¹⁰ En el verso 53, *O*, *N*, *F*, *G*, *B* y *H* difieren entre sí. En el verso 54, sólo *F* da un texto distinto: “Con ardor más intenso y semejante”; *B* coincide con el resto de las ediciones.

¹¹ Hay otras referencias a variantes desconocidas; pero están hechas de tal modo que no permiten determinar si corresponden a una edición o simplemente a la opinión de algún crítico:

— Anota el Brocense en el verso 1 del soneto III:

“*La mar en medio, y tierras he dejado, / de cuanto bien, cuidado, yo tenía: Y yéndome, etc.* Así leo yo esta letra sin más emendar, aunque algunos han querido emendar no sé qué, no entendiendo la construcción...” (f. 75 v.).

— Hablando del verso que agregan algunos editores en la primera estancia de la canción II (cfr. nota 9), dice Sánchez:

1.122 *Testimonios en H.*

En 2.2 se transcriben algunas notas en que Herrera explica, creyéndolas de Garcilaso, variantes que aparecen por primera vez en su edición, y que probablemente proceden de ejemplares desaparecidos. A ellas habría que agregar la nota de Herrera al verso 1198 de la égloga II:

“assi emende este lugar.” (p. 589)

Este verso está así en todas las ediciones que conocemos¹², de modo que debemos deducir que tal vez Herrera dispusiera de otras¹³.

1.123 Así, pues, es preciso dejar sentado que, probablemente, muchas de las variantes que aparecen por primera vez en *B* o en *H* proceden de ediciones anteriores. Con todo, debemos cuidarnos de exagerar en este aspecto, y no atribuir a ediciones desconocidas todas las variantes no indicadas expresamente; Sánchez advirtió que muy pocas veces anotaba sus enmiendas:

“...aunque yo en estas anotaciones no hago mención sino de pocas emiendas, puedo jurar que emendé más de ducientas, no contando distinciones, y apuntaciones, y interrogaciones...” (f. 116 r.).

“...otros leen, y aun no mal recibidas” (f. 83 v.)

— En nota al verso 63 de la canción V, dice el Brocense:

“No debe ser notada. Este lugar muchos le han querido emendar por no entenderle, quiere decir: No debe ser notada una dama de ingrata, pues no tiene otra falta” (f. 85 v.).

¹² Nuevamente nos encontramos aquí ante un caso como los que comertamos en la nota 8: ¿cómo atribuía Herrera a enmienda suya variantes que están en ediciones que no podía desconocer?

En el texto de *H* este verso y el siguiente (del que tampoco se conocen variantes) están señalados con asterisco. Herrera empleó este signo otras veces, en versos que presentan problemas: canción II, v. 9-10; canción III, v. 63; égloga I, v. 263; égloga II, v. 1198, v. 1299; égloga III, v. 374.

¹³ Al referirse a las diversas soluciones dadas al verso 10 de la canción II (véase la anotación completa en 2.23) Herrera menciona una (“he lastima que van tambien perdidas”) que solo conocemos por esta indicación y por una nota de Tamayo de Vargas. El texto no nos permite saber si se trata de una edición, un manuscrito, o una simple opinión escuchada.

1.2 Relaciones entre *H* y ediciones anteriores.

1.21 Barcelona, 1543 (O).

Al comparar el texto de *H* con el de *O* se puede encontrar gran cantidad de divergencias (señalé doscientas treinta y una¹⁴). Si se da por sentado que Herrera trabajaba sobre la citada primera edición —nunca se ha dudado de ello— hay que deducir que todas esas variantes se deben a correcciones suyas. Esto llevó a los críticos a pensar que el erudito sevillano procedió con extrema libertad, incluso con arbitrariedad.

1.211 Esta opinión parte de una base falsa: hay motivos para pensar que Herrera no trabajó sobre *O*, ni le asignó ningún valor especial; quizá ni siquiera la conocía. Así parecen indicarlo algunos pasajes de las *Anotaciones*.

¹⁴ En este trabajo no he tenido en cuenta las variantes debidas al loísmo de Herrera, ni las que no significan un cambio de texto, sino que simplemente reflejan la vacilación en el timbre vocálico propia de la época (*misimo - mesmo, escribir - escrebir, etc.*).

Las diferencias significativas entre *O* y *H* se encuentran en los siguientes pasajes: soneto I, v. 11; soneto III, v. 14; soneto IV, v. 2, 3, 7 y 12; soneto VI, v. 3; soneto VII, v. 2, 3 y 9; soneto VIII, v. 5 y 6; soneto IX, v. 1, 7 y 8; soneto X, v. 5 y 6; soneto XIII, v. 4 y 11; soneto XIV, v. 7, 8, 10 y 11; soneto XV, v. 1, 2 y 6; soneto XVII, v. 12; soneto XIX, v. 5; soneto XX, v. 7 y 11; soneto XXI, v. 11; soneto XXIII, v. 1 y 4; soneto XXIV, v. 8; soneto XXV, v. 1, 2, 5 y 7; soneto XXVI, v. 3; soneto XXVIII, v. 14; canción I, v. 13, 24 y 44; canción II, v. 9, 10 y 35; canción III, v. 6, 20, 28, 38, 47, 63 y 72; canción IV, v. 38, 63; 90, 120, 127 y 159; canción V, v. 11, 30, 39, 45, 67, 79 y 110; elegía I, v. 42, 89, 170, 205, 220, 239, 240, 246, 267, 269 y 295; elegía II, v. 46, 47, 53, 102, 131, 174 y 187; epístola, v. 3, 4, 40, 44, 47, 58 y 60; égloga I, v. 3, 15, 17, 118, 172, 210, 253, 266, 271, 274, 277, 300, 337, 347, 375, 393, 405 y 416; égloga II, v. 33, 36, 56, 58, 75, 85, 142, 195, 199, 210, 241, 244, 265, 272, 278, 283, 299, 316, 325, 350, 352, 362, 369, 380, 389, 468, 484, 502, 513, 569, 636, 711, 726; 732, 768, 773, 794, 801, 810, 856, 860, 870, 872, 876, 913; 917, 937, 955, 957, 971, 987, 989, 998, 1002; 1008, 1009, 1010, 1039, 1067; 1091, 1103, 1177, 1207, 1221, 1225, 1250, 1267, 1286, 1305, 1331, 1356, 1369, 1373, 1378, 1381, 1422, 1424, 1466, 1473, 1519, 1592, 1614; 1615; 1619, 1644, 1674, 1700, 1701, 1717, 1718, 1725, 1735, 1763, 1779, 1787, 1790, 1865, 1874 y 1880; égloga III, v. 55, 64, 67, 72, 81, 129, 136, 145, 149, 176, 177, 184, 188, 199, 204, 238, 294, 303, 304, 323, 359, 360, 362 y 374. Agreguemos que algunas composiciones llevan título en *O*, y no en *H*: la canción V, las dos elegías, la epístola y la égloga I.

1.2111 El primer verso del soneto XV es, en *O*:

Si quezas y lamentos *puḏieron* tanto

y en *F*, *G*, *B* y *H*:

Si quejas y lamentos *pueden* tanto

Herrera explica el uso del presente (el contexto pediría un pretérito) y parece creer que el texto que comenta es el original:

“*pueden*, es enálage del tiempo en vez de *puḏieron*. costumbre es de Griegos i Latinos mudar los tiempos, i deduzir las narraciones por el presente”... (p. 146; siguen varios ejemplos).

1.2112 *O* tiene así el verso 39 de la canción V (transcribo también los versos anteriores para mayor claridad):

Por ti, como solía,
del aspero cauallo no corrige
la furia y gallardía;
39 ni con freno *la* rige...

En *F*, *G* y *B* dice “*le* rige”. Herrera, loísta, da “*lo* rige”; tendríamos aquí un indicio de que está trabajando sobre las ediciones citadas, y no conoce o no da importancia a *O*.

1.2113 También muestra que no conoce *O* la nota al verso 42 de la elegía I (cfr. 2.24)¹⁵.

1.212 Así, pues, Herrera no habría conocido *O*. Este desconocimiento no debe sorprendernos. Hoy consideramos que *O* es la única edición con autoridad garcilasiana, pero no ocurría así en la época de Herrera. Las especiales circunstancias de su publicación, y los evidentes errores que presentaba, hicieron que la edición príncipe no lograra el menor prestigio. Desde el prin-

¹⁵ En cambio, la enmienda al verso 63 de la canción III indicaría que conoce *O* o alguna edición que adoptó su texto en esta parte (véase en 2.113 la nota completa, y todas las variantes conocidas). Herrera conoce el orden del texto que da *O*, puesto que él adopta el mismo, y condena la versión de *F*, *G* y *B*, que ha “*trocado las voces*”; no puede haberlo tomado de *D*, pues sabe que en el original faltan sílabas.

cipio los editores se creyeron autorizados a enmendarla¹⁶, con lo que el texto se corrompió gravemente; y cuando los eruditos resolvieron encargarse de su restauración¹⁷, ninguno de ellos mencionó siquiera aquella edición de 1543. Vimos ya que hay motivos para suponer que Herrera no la conocía. Es posible que tampoco la conociera el Brocense, que propone como enmiendas suyas textos que ya están en *O*: elegía I, v. 160; elegía II, v.

¹⁶ Tomamos de KENISTON (ed. cit.) algunas de las observaciones con que los editores anunciaban sus enmiendas. En la portada de la edición de [Salamanca], 1547 (la sexta de las que menciona KENISTON) ya se lee: "A de más que ay mochas añadidas uan aqui mejor corregidas, mas complidas y en mejor orden que asta agora han sido impressas" (KENISTON, ed. cit., p. 315). En la novena edición (Amberes, s.a.): "De nuevo enmendadas y en mejor orden de lo que hasta agora han sido impressas" (id., p. 317). En la undécima (Valladolid, 1553): "Van en este libro muchas obras añadidas, y mejor corregidas. Y en mejor orden que hasta agora fueron impressas" (id., p. 318). En la décimo-quinta (Estella, 1555): "Van en este libro muchas obras añadidas: & en mejor orden que hasta agora han sido puestas. Agora de nuevo por los mejores, y mas antiguos originales corregidas & emendadas" (id., p. 320). Cuando, en 1569, Simón Borgoñón, de Salamanca, resolvió separar las poesías de Garcilaso de las de Boscán, imprimió en la portada: "Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Agora nueuamente corregidas de muchos errores que en todas las impressiones passadas auia"; y en la dedicatoria al rector de la Universidad: "...también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendían, y que de ingenio, que de libros, le han puesto de manera que parece sin encarecimiento que sale tan de nuevo, como solo" (id., p. 329-330). Efectivamente, esta edición dio origen a muchas variantes (conté ochenta y tres), que en buena parte se generalizaron.

¹⁷ El primero en publicar los resultados de su tarea fue Sánchez de las Brozas. En el prólogo, se refirió a su tarea de editor: "Sirue tambien esta mi diligencia de emendar muchos lugares que se auian corrompido. [...] En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mia, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procure auer para este afeto..." Su edición se publicó por primera vez en Salamanca, en 1574; se reeditó en 1577, con algunas obras más, varios cambios en el texto y adiciones en las notas; volvió a imprimirse en 1581, 1589, 1600, 1604, 1612 y 1765. Según se indicó en la nota 3, trabajé sobre la edición de 1600.

En 1580 publicó su edición FERNANDO DE HERRERA (cfr. nota 2); la aprobación está fechada el 5 de setiembre de 1579. Leamos en el prólogo de FRANCISCO DE MEDINA: "...lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervertien, lo tenían estragado..." (p. 10). Véase la nota de Herrera que se transcribe en la introducción de este trabajo.

El tercero de estos editores eruditos fue TOMÁS TAMAYO DE VARGAS; su edición (*Garcilaso de la Vega natural de Toledo Príncipe de los Poetas Castellanos*) se publicó en Madrid en 1622. Dijo, hablando de su trabajo

1.2111 El primer verso del soneto XV es, en *O*:

Si quexas y lamentos *puḏieron* tanto

y en *F*, *G*, *B* y *H*:

Si quejas y lamentos *pueden* tanto

Herrera explica el uso del presente (el contexto pediría un pretérito) y parece creer que el texto que comenta es el original:

“*pueden*, es enálage del tiempo en vez de *puḏieron*. costumbre es de Griegos i Latinos mudar los tiempos, i deduzir las narraciones por el presente”... (p. 146; siguen varios ejemplos).

1.2112 *O* tiene así el verso 39 de la canción V (transcribo también los versos anteriores para mayor claridad):

Por ti, como solía,
del aspero cauallo no corrige
la furia y gallardía;
39 ni con freno *la rige*...

En *F*, *G* y *B* dice “*le rige*”. Herrera, loísta, da “*lo rige*”; tendríamos aquí un indicio de que está trabajando sobre las ediciones citadas, y no conoce o no da importancia a *O*.

1.2113 También muestra que no conoce *O* la nota al verso 42 de la elegía I (cfr. 2.24)¹⁵.

1.212 Así, pues, Herrera no habría conocido *O*. Este desconocimiento no debe sorprendernos. Hoy consideramos que *O* es la única edición con autoridad garcilasiana, pero no ocurría así en la época de Herrera. Las especiales circunstancias de su publicación, y los evidentes errores que presentaba, hicieron que la edición príncipe no lograra el menor prestigio. Desde el prin-

¹⁵ En cambio, la enmienda al verso 63 de la canción III indicaría que conoce *O* o alguna edición que adoptó su texto en esta parte (véase en 2.113 la nota completa, y todas las variantes conocidas). Herrera conoce el orden del texto que da *O*, puesto que él adopta el mismo, y condensa la versión de *F*, *G* y *B*, que ha “*trocado las voces*”; no puede haberlo tomado de *D*, pues sabe que en el original faltan sílabas.

cipio los editores se creyeron autorizados a enmendarla¹⁶, con lo que el texto se corrompió gravemente; y cuando los eruditos resolvieron encargarse de su restauración¹⁷, ninguno de ellos mencionó siquiera aquella edición de 1543. Vimos ya que hay motivos para suponer que Herrera no la conocía. Es posible que tampoco la conociera el Brocense, que propone como enmiendas suyas textos que ya están en *O*: elegía I, v. 160; elegía II, v.

¹⁶ Tomamos de KENISTON (ed. cit.) algunas de las observaciones con que los editores anunciaban sus enmiendas. En la portada de la edición de [Salamanca], 1547 (la sexta de las que menciona KENISTON) ya se lee: "A de más que ay mochas añadidas uan aqui mejor corregidas, mas complidas y en mejor orden que asta agora han sido impressas" (KENISTON, ed. cit., p. 315). En la novena edición (Amberes, s.a.): "De nueuo enmendadas y en mejor orden de lo que hasta agora han sido impressas" (id., p. 317). En la undécima (Valladolid, 1553): "Van en este libro muchas obras añadidas, y mejor corregidas. Y en mejor orden que hasta agora fueron impressas" (id., p. 318). En la décimo-quinta (Estella, 1555): "Van en este libro muchas obras añadidas: & en mejor orden que hasta agora han sido puestas. Agora de nuevo por los mejores, y mas antiguos originales corregidas & emendadas" (id., p. 320). Cuando, en 1569, Simón Borgoñén, de Salamanca, resolvió separar las poesías de Garcilaso de las de Boscán, imprimió en la portada: "Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Agora nueuamente corregidas de muchos errores que en todas las impressiones passadas auia"; y en la dedicatoria al rector de la Universidad: "...también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendían, y que de ingenio, que de libros, le han puesto de manera que parece sin encarecimiento que sale tan de nuevo, como solo" (id., p. 329-330). Efectivamente, esta edición dio origen a muchas variantes (conté ochenta y tres), que en buena parte se generalizaron.

¹⁷ El primero en publicar los resultados de su tarea fue Sánchez de las Brozas. En el prólogo, se refirió a su tarea de editor: "Sirue tambien esta mi diligencia de emendar muchos lugares que se auian corrompido. [...] En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mia, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procure auer para este afeto..." Su edición se publicó por primera vez en Salamanca, en 1574; se reeditó en 1577, con algunas obras más, varios cambios en el texto y adiciones en las notas; volvió a imprimirse en 1581, 1589, 1600, 1604, 1612 y 1765. Según se indicó en la nota 3, trabajé sobre la edición de 1600.

En 1580 publicó su edición FERNANDO DE HERRERA (cfr. nota 2); la aprobación está fechada el 5 de setiembre de 1579. Leemos en el prólogo de FRANCISCO DE MEDINA: "...lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervertien, lo tenian estragado..." (p. 10). Véase la nota de Herrera que se transcribe en la introducción de este trabajo.

El tercero de estos editores eruditos fue TOMÁS TAMAYO DE VARGAS; su edición (*Garcilaso de la Vega natural de Toledo Príncipe de los Poetas Castellanos*) se publicó en Madrid en 1622. Dijo, hablando de su trabajo

54, 90, 149; égloga I, v. 124; égloga II, v. 211, 377 y 1562¹⁸. Puede asegurarse también que Tamayo de Vargas la desconocía. Citemos solo dos textos: en nota al verso 63 de la canción III cita la versión de *FGB* como si fuera la original, y objeta la de *H*¹⁹; en nota al verso 878 de la égloga II se advierte que Tamayo cree modificación de Herrera lo que, en realidad, está ya en *O*; y parece pensar que el texto verdadero es el de *B*²⁰.

sobre el texto: "El mio, parte se fundará en conjeturas apoyadas con razones, si no verdaderas (¿quién en lo imposible puede ser juez!) por lo menos verisímiles: parte en las lecciones varias de otras impresiones, emiendas y advertencias de hombres doctos que sin dificultad confesaré con la memoria debida a su cuidado; y papeles de curiosos que se tienen casi por originales" (f. 4; citado por BARTOLOMÉ J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros o curiosos*. Madrid, 1863-1889; t. IV, c. 1275).

¹⁸ Hay que hacer notar, sin embargo, que esas variantes aparecen también en ediciones que el Brocense no podía desconocer (cfr. nota 8). En cambio, hay dos notas que podrían indicar que Sánchez conocía *O* (aunque también podría tratarse de otra edición, desconocida). Al comentar la égloga II dice, refiriéndose al verso 380:

"*Me aya quitado el gusto, emendé, Me ha ya quitado.*" (f. 102 r.) y sobre el verso 1717:

Que aquellos brazos fecho. Emendé de aquellos brazos." (f. 112 v.).

En ambos casos, el texto que rechaza está solo en *O*; y todas las demás ediciones (también la de KENISTON, que habitualmente sigue a *O*) dan la versión que el Brocense presenta como enmienda suya.

¹⁹ Cuando corrijo las pruebas de estas páginas puedo contar ya con una reimpresión moderna de las notas de Tamayo: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Edición, introducción, notas, cronología y bibliografía por ANTONIO GALLEGRO MORELL. Universidad de Granada, 1966. Cito según ella la anotación que se menciona en el texto:

"...enmienda Herrera el verso 1 de la Stanza 5:

De alguno fueren a la fin halladas.

Fueren de alguno acaso al fin halladas.

Si no fue su motivo aquella dicción *a la fin*, dura al parecer, y poco usada, no sé cual haya sido: mas el verso primero tiene mucha mayor elegancia acompañada de las demás, y esta dicción fuera de ser usada en nuestra lengua con las partículas *el*, y *la*, en latin la voz *Finis* tiene ambos géneros..." (p. 598).

En 2.113 pueden verse todas las variantes de este verso.

²⁰ "Así lee Herrera por anadiplosis o duplicación, pero no lo deja de ser leyendose:

Si viene
alguno a resistirme, resistirme
el verá, etc." (ed. cit., p. 623)

Agreguemos finalmente, que en el siglo XIX la edición más antigua que Gallardo pudo encontrar era la de 1547; y Adolfo de Castro escribía: "Ticknor dice que la viuda de Boscán imprimió el año de 1544 (*sic*) las poesías de Boscán y Garcilaso en Barcelona. No conozco esta edición, sino la de Medina del Campo en 1544, la de Venecia, por Alonso de Ulloa, y otra de Barcelona de 1544" (*Bib. Aut. Esp.*, t. XXXII, p. XIV, n. 1).

1.22 *Amberes, 1544 (N)* ²¹.

He señalado once variantes en que coinciden *H* y *N*, pero nueve de ellas aparecen también en otras ediciones ²². Quedarían solo dos:

1.221 — *elegía II, verso 53*.

O: No le suele matar mas refuerça

N: No le suele matar mas *le* refuerça ²³

H: No lo suele matar mas *lo* refuerça

1.222 — *égloga I, verso 347*.

O: Con importuno llanto *al* mundo todo

NH: Con importuno llanto *el* mundo todo

Creo que estos dos casos (tal vez uno solo: cfr. nota 23) no bastan para relacionar ambas ediciones.

²¹ Para tratar de establecer las relaciones entre *H* y las ediciones de que hablaremos a continuación, tomé como punto de referencia el texto de *O*, y busqué los casos en que la edición estudiada y *H* coincidían en una divergencia respecto de aquél.

²² Soneto XXI, v. 11 (*NDFGB*, ⁴*H*; acotemos aquí que, en cambio, en el verso 12 *N* difiere de todas las demás ediciones); canción I, v. 13; canción III, v. 28; elegía I, v. 89 y 170; égloga I, v. 118; égloga II, v. 325, 913 y 1519 (todas en *NDFGBH*).

²³ *N* y *H* dieron la misma solución a la anomalía de *O* (la forma pronominal elegida es distinta porque Herrera es loísta). *F* y *G* la resolvieron de la misma manera; la coincidencia entre las cuatro ediciones citadas sería total en este verso (y por lo tanto llevaría a descartar también este caso) si consideráramos como una simple errata (es lo que parece más probable) la variante que ofrecen *F* y *G* en la primera parte del verso:

No *se* suele matar mas *le* refuerça

B da un texto distinto:

No *le* suele matar mas *ova* *le* *es* fuerça

1.23 *Venecia, 1553 (U)*.

Es casi idéntica a *N* (hasta tal punto, que Keniston sólo registra los pocos casos en que difieren), de modo que puede aplicarse a ella lo dicho en 1.22. Encuentro un caso de coincidencia *H U*, frente a otras ediciones: el verso 1763 de la égloga II. La misma variante aparece también en *S* y *D*; se trata de una errata de *O*:

ON: Por quanto aquí pintado della visto

USDH: Por quanto aquí pintado della *as* visto

1.24 *Estella, 1555 (S)*.

Encontré catorce coincidencias entre *S* y *H*, frente a *O*; todas esas variantes se dan también en otras ediciones²⁴.

1.25 *Amberes, 1556 (D)*.

Señalé veinticuatro casos en que *D* y *H* coinciden en un texto distinto de *O*. En veinte de ellos, las variantes aparecen también en otras ediciones²⁵. Quedan los cuatro casos siguientes:

1.251. — *soneto IV, v. 3*.

O: Torna a caer, que dexa *o* mal mi grado

DH: Torna a caer, que dexa mal mi grado

1.252. — *soneto XV, v. 2*.

O: *Que reffrenaron el curso* de los ríos

DH: *Que el curso refrenaron* de los ríos

²⁴ Soneto IX, v. 7 y 8 (*SFGH*); elegía I, v. 267 (*SFGBH*); elegía II, v. 131 (*SFGH*); égloga II, v. 75 (*SDH*), 85, 389 y 794 (*SFGBH*), 1369 (*SDFGBH*) y 1763 (*USDH*); égloga III, v. 72 (*SFGBH*), 81 (*SDFGBH*), 177 (*SFGBH*) y 360 (*SDFGBH*).

²⁵ Soneto XXI, v. 11 (*NDFGB* ₁₄ *H*); soneto XXV, v. 2 (*DFGBH*); canción I, v. 13; canción III, v. 28; elegía I, v. 89 y 170 (todas en *NDFGBH*); elegía II, v. 187 (*DFGBH*); égloga I, v. 118 (*NDFGBH*), 266 (*DFGBH*), 271 (*DBH*); égloga II, v. 75 (*SDH*), 325 (*NDFGBH*), 352 (*DFGBH*), 913 (*NDFGBH*), 1369 (*SDFGBH*), 1519 (*NDFGBH*), 1763 (*USDH*); égloga III, v. 81 (*SDFGBH*), 176 (*DFGBH*) y 360 (*SDFGBH*).

1.253 — *égloga II, v. 513.*

O: Bramando *parece* que respondían

DH: Bramando *parecio* que respondían

1.254 — *égloga II, v. 1619.*

O: *Y penassen* la fragua donde sudan²⁶

DH: *Apenas* en la fragua donde sudan

Una nota de Herrera permite suponer que conocía *D*, pues condena su versión del verso 10 de la canción II (cfr. 2.23).

1.26 *Salamanca, 1569 (F).*

Encontré setenta y siete coincidencias²⁷; en veinticuatro de esos casos²⁸, son variantes que aparecen por primera vez en *F*. Esta fue la primera edición separada de las poesías de Garcilaso, y parece haber sido la más difundida. La gran cantidad de coincidencias me lleva a creer que fue la base del texto de *H*.

1.27 *Madrid, 1570 (G).*

En general es muy semejante a *F*, de modo que casi siempre que *H* coincide con una lo hace también con la otra²⁹. A pesar de esto, considero que la base de *H* fue *F* y no *G*, porque

²⁶ Es una errata de *O*.

²⁷ Soneto I, v. 11; soneto III, v. 14; soneto IV, v. 7 y 12; soneto VII, v. 9; soneto IX, v. 7 y 8; soneto XV, v. 1; soneto XVII, v. 12; soneto XIX, v. 5; soneto XXI, v. 11; soneto XXV, v. 2; soneto XVIII, v. 14; canción I, v. 13; canción III, v. 28; canción V, v. 35, 45 y 110; elegía I, v. 89, 170, 240, 246, 267 y 295; elegía II, v. 131, 157 y 187; égloga I, v. 118, 172, 210, 266 y 337; égloga II, v. 58, 85, 142, 195, 199, 316, 325, 352, 369, 389; 484; 636; 794, 860; 913, 987, 989, 1067, 1207, 1221, 1356, 1369, 1466, 1519, 1591, 1614; 1644, 1660, 1717, 1718, 1725, 1735, 1779 y 1880; égloga III, v. 20, 72, 81, 176, 177, 201, 294, 304, 360; 362 y 374.

²⁸ Soneto I, v. 11; soneto III, v. 14; soneto IV, v. 7 y 12; soneto XV, v. 1; soneto XVII, v. 12; soneto XIX, v. 5; soneto XXVIII, v. 14; canción V, v. 110; elegía I, v. 246 y 295; égloga I, v. 172, 210 y 337; égloga II, v. 58, 142, 195, 987, 989, 1207; 1221 y 1466; égloga III, v. 394 y 362.

²⁹ De los setenta y siete casos señalados en 1.26, solo se exceptúan el soneto XXVIII, v. 14; égloga I, v. 210 y elegía I, v. 240. En este último verso, la coincidencia se da al principio del verso; luego, *H* da el mismo texto que *O*. En los tres casos, *G* coincide con *O*.

solo encontré cinco casos en que Herrera haya seguido a *G* frente a *F*, y en ninguno de ellos la coincidencia se da solamente entre *G* y *H*³⁰.

1.28 *Salamanca, 1574 (B)*.

En la nota que transcribimos en la introducción, Herrera se declara autor de "todas las correcciones de que algunos hacen ostentación, i quieren dar a entender que emendaron de ingenio". Ya los contemporáneos entendieron que se refería al Brocense³¹, y no faltaron críticos que invirtieron los términos de la acusación, y hablaron de los "plagios" de Herrera³².

Las relaciones entre *H* y *B* merecen un examen detenido, que está fuera de los límites de este trabajo. Son, efectivamente, muchos los casos en que ambas coinciden, frente a *O*: pude encontrar cien. Pero setenta de esas variantes aparecen también en *F* y *G*³³; tres en *F*³⁴; cinco, en *G*³⁵, y solo veinticinco no

³⁰ Canción III, v. 6; égloga II, v. 1422; égloga III, v. 184 (las tres en *GBH*). En canción II, v. 48 y égloga III, v. 204, todas las ediciones coinciden en la corrección de una errata de *ON*, salvo *D* y *F* en el primer caso, y *F* en el segundo.

³¹ El Prete Jacopin dice en su observación XXXVII:

"...y en otra parte os quexais, que algunos se aprovecharon de emendaciones, y anotaciones vuestras sobre este poeta. Y como de tratar con vos me é hecho un poco malicioso, pienso què todo va a Sánchez, el qual tiene bien poca necesidad de vuestros trabaxos; pues sus letras y erudición son aprobadas, no en Universidades que tienen solo el nombre, sino en Salamanca..."

(FERNANDO DE HERRERA: *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*, p. 49; Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870).

³² A veces, con sorprendente violencia; por ejemplo, GALLARDO: cfr. op. cit., IV, c. 1286, 1273.

³³ Soneto I, v. 11; soneto III, v. 14; soneto IV, v. 7 y 12; soneto VII, v. 9; soneto XV, v. 1; soneto XVII, v. 12; soneto XIX, v. 5; soneto XXI, v. 11; soneto XXV, v. 2; canción I, v. 13; canción III, v. 28; canción V, v. 35, 45 y 110; elegía I, v. 89, 170, 246, 267 y 295; elegía II, v. 157 y 187; égloga I, v. 118, 172, 266 y 337; égloga II, v. 58, 85, 142, 195, 199, 316, 325, 352, 369, 389, 484, 636, 794, 860, 913, 987, 989, 1067, 1207, 1221, 1356, 1369; 1466; 1519; 1591; 1614, 1644, 1660, 1717, 1718, 1727, 1735, 1779 y 1880; égloga III, v. 20, 72, 81, 176, 177, 201, 294, 304; 360 y 312. Algunas de estas variantes están también en otras ediciones.

³⁴ Soneto XXVIII, v. 14; elegía I, v. 240 y égloga I, v. 210.

³⁵ Canción II, v. 48; canción III, v. 6; égloga II, v. 1422; égloga III, v. 184 y 204.

están en ninguna otra edición conocida³⁶. En cambio, encontré doscientas treinta divergencias³⁷.

En las obras no incluidas en la edición de 1543, y que se publicaron por primera vez en *B*, hay también notables diferencias. Sánchez publicó nueve sonetos y seis coplas; Herrera,

³⁶ Soneto X, v. 6; soneto XIV, v. 7, 10 y 11; soneto XX, v. 7 y 11; canción IV, v. 159; canción V, v. 30; elegía II, v. 46; égloga I, v. 3, 17, 253, 271, 277 y 375; égloga II, v. 56, 299, 569, 810, 1373, 1473 y 1865; égloga III, v. 67 y 359.

Tal vez no convenga rechazar demasiado categóricamente la afirmación de Herrera de que ha permitido la difusión de su texto antes de la publicación. Me lo hace pensar un detalle de las notas del Brocense al soneto XXIII. Al referirse al verso 4 (en su texto, "Con clara luz la tempestad serena") dice: "Otros leen *Enciende el corazón, y lo refrena*". Esta es la versión que HERRERA obtuvo de don ANTONIO PORTOCARRERO, yerno de Garcilaso (cfr. 2.22), y no parece que el Brocense haya estado en contacto con este caballero: él, que habla con tanta insistencia del "exemplar [...] muy antiguo de mano que nos quiso comunicar Tomas de Vega criado de su Magestad" ("Prólogo"), ¿hubiera dejado de mencionar una fuente de información tan cercana al autor que comentaba?

³⁷ Pude encontrar treinta y un casos en que tanto *B* como *H* se apartan de *O*, pero no coinciden en sus textos: soneto IV, v. 2 y 3; soneto VII, v. 3; soneto VIII, v. 5; soneto IX, v. 7 y 8; soneto XIV, v. 11; soneto XV, v. 2; canción I, v. 24; canción II, v. 9, 10 y 35 (cfr. nota 9); canción III, v. 63; elegía I, v. 42 y 239; elegía II, v. 53; epístola, v. 44 y 60; égloga I, v. 405; égloga II, v. 350, 362, 513, 1002, 1039, 1067 (en la edición de 1577, *B* coincide aquí con *O*), 1787; égloga III, v. 55, 136, 205, 294 y 374.

En cien casos, *B* da un texto distinto de *O*, mientras *H* coincide con esta: soneto I, v. 2; soneto III, v. 3; soneto V, v. 5; soneto VI, v. 7; soneto VIII, v. 4, 9 y 13; soneto IX, v. 6, 10 y 11; soneto XII, v. 7 y 12; soneto XIII, v. 7; soneto XV, v. 3 y 6; soneto XX, v. 14; soneto XXVII, v. 1, 2, 3, 4, 5 y 8; soneto XXIX, v. 8; canción I, v. 35, 50 y 54; canción II, v. 7, 29, 30 y 62 (cfr. nota 9); canción III, v. 16, 61, 62 y 70; canción IV, v. 79 y 110; elegía I, v. 7 y 240; elegía II, v. 31; epístola, v. 47 y 59; égloga I, v. 14, 211, 231, 263, 301, 309 (*B*, en la edición de 1574, coincide con *O*), 315 (id.), 338, 348 y 352; égloga II, v. 127, 184, 548, 567, 654, 734, 839, 867; 878, 927, 951, 996, 997 (en la edición de 1574, *B* coincide con *O*), 1048 (*B* da textos distintos en las ediciones de 1574 y 1577, ambos diferentes del de *O*), 1116, 1156, 1255, 1290, 1291, 1343, 1404; 1484, 1485; 1488, 1490, 1526, 1559, 1627, 1653, 1746, 1850, 1877; égloga III, v. 7 (en la edición de 1574, *B* coincide aquí con *O*), 20 (id.), 83, 91 (id.), 202, 203 (*B* da versiones distintas de este verso en 1574 y 1577; ambas difieren de *O*), 230 (en 1574, *B* coincide con *O*), 312.

Finalmente, puede registrar noventa y nueve casos en que *B* da el mismo texto que la edición que tomamos como punto de referencia, y en cambio *H* se aparta de ella: soneto VI, v. 3; soneto VIII, v. 6; soneto IX, v. 1; soneto X, v. 5; soneto XIII, v. 4 y 11; soneto XIV,

solo seis sonetos³⁸, en otro orden³⁹, y con veintitrés variantes⁴⁰.

Es indudable, sin embargo, que Herrera conocía la edición del Brocense (no podía ser de otro modo), y bastarían para atestiguarlo los ataques que, sin nombrarlo, le dirige en más de una ocasión.

1.3 En resumen, y como respuesta a las primeras preguntas formuladas al comienzo de este artículo: probablemente, Herrera se basó en *F*, y utilizó también, casi con seguridad, *D*, *G* y *B*, además de algunas ediciones perdidas (o ejemplares corregidos de las conocidas); parece posible afirmar que no conocía *O*.

v. 8; soneto XXIII, v. 1 y 4; soneto XXV, v. 5 y 7; soneto XXVI, v. 3; canción I, v. 44; canción III, v. 20, 38, 47 y 72; canción IV, v. 38, 63, 90, 120 y 127; canción V, v. 10, 12, 67 y 79; elegía I, v. 205, 220, 255 y 269; elegía II, v. 47, 131 y 174; epístola, v. 3, 4, 40, 47 y 58; égloga I, v. 3 (en la edición de 1574, *B* da el mismo texto que *H*), 274, 300, 347 y 393; égloga II, v. 33, 36, 75, 210, 241, 244, 265, 272, 278, 283, 468, 502, 711, 726, 732, 768, 773, 801, 856, 872, 876, 917, 937, 955, 957, 998, 1008; 1009, 1010, 1091, 1103, 1177; 1225, 1250, 1267, 1286, 1305, 1331, 1378, 1381; 1424, 1592; 1619, 1644, 1701, 1735, 1763, 1790 y 1874; égloga III, v. 64, 145, 149, 188, 199, 238 y 303.

³⁸ Después del soneto XXIX (último en las ediciones anteriores, con excepción de *B*) anota Herrera:

“Estos sonetos siguientes (sin otros dos o tres, que no me persuado que sean de G. L.) por opinion comun, i por afirmacion de don Antonio Puertocarrero su ierno, i por la semejança del estilo, à muchos años *que* los cuento entre los suyos. i pareceme *que* ninguno de los ombres que saben, i conocen la igualdad i la diferencia de las formas de dezir i el numero i naturaleza de los versos, confesaran que son de otro que de G. L.” (p. 206).

No incluyó los que, en *B*, llevan los números XXXII, XXXVI y XXXVII.

³⁹ Solo coinciden los números de los sonetos XXX, XXXI y XXXIV; los que el Brocense numeró XXXIII, XXXV y XXXVIII son en *H*, respectivamente, XXXV, XXXIII y XXXII. En este trabajo seguimos la numeración de *H*.

⁴⁰ Soneto XXX, v. 10; soneto XXXI, v. 7, 8 y 13; soneto XXXIII (en *B*, XXXV), v. 3, 5, 6 -dos variantes-, 7 y 11; XXXIV, v. 2, 4, 7, 10, 11 y 12 (son variantes de importancia: se trata de otra versión); soneto XXXV (XXXIII en *B*), v. 2; soneto XXXII (XXXVIII en *B*), v. 2, 3, 5, 9, 10 y 12.

II

VARIANTES INTRODUCIDAS POR HERRERA

2.1 *Enmiendas.*

En algunos casos, Herrera indica expresamente que ha introducido una enmienda, propia o de algún miembro de su grupo.

2.11 *Enmiendas de Herrera.*2.111 — *soneto VII, v. 3.*

O: Valgame agora *jamás aver* provado

FGB: Valgame agora *nunca aver* provado

H: Valgame agora *aver jamás* provado

La nota de Herrera se transcribe íntegramente en la introducción; la parte que corresponde a este pasaje no es muy clara:

“aunque en algunos codices está de otra suerte; como yo leo está mejor y mas consonante al numero i elegancia de G. L.” (p. 107)

pero me lleva a pensar más en una enmienda que en el resultado de una elección entre varias lecturas posibles, pues en estos casos, según se verá, las notas de Herrera suelen ser de otro tipo⁴¹. Creo, además, que es significativo el hecho de que el editor haya elegido precisamente este lugar para justificar sus enmiendas. Siempre anota la primera vez que se presenta la oportunidad adecuada; antes de la que comentamos, hay otras dos variantes (verso 2 del soneto IV y verso 3 del soneto VI), que por primera vez aparecen en Herrera, y que no llevan ninguna indicación; podemos suponer que procedían de ediciones anteriores, hoy desconocidas, y que por eso Herrera reservó su nota sobre las enmiendas para el primer caso en que él mismo hubiera debido corregir.

⁴¹ Véanse las notas de Herrera que se transcriben en 2.23.

2.112 — *soneto XIII, v. 11.*

O: *Este* arbol
 H: *El* arbol

Anota Herrera:

“*el arbol. assi leo, y no este, porque se refiera a aquel, i por mejor sonido del verso, que es lo que tanto miran i procuran componer los buenos poetas*” (p. 141).

2.113 — *canción III, v. 63.*

O: Fueren d'alguno en fin halladas
 D: Fueren de alguno en fin *por tiempo* halladas
 FGB: *De alguno fueren a la fin* halladas
 H: Fueren d'alguno *a caso* en fin halladas

Dice la nota de Herrera:

“*assi supli la falta deste verso, añadiendo aquella dicion acaso, por estar menos mal que las demas maneras que se a emendado. i casi nunca G. L. dixo a la fin, para que trocando las voces cónste de aquella manera el verso; antes siempre escrivio al fin, i en fin, sino en una, o dos partes*” (p. 242).

2.114 — *elegía I, v. 220.*

O: Y *reprimiendo* el lamentable coro
 H: Y *reprimido* el lamentable coro

Herrera explica así su corrección:

“*assi se deve leer, porque de otra suerte sobra la conjuncion, i no cuadra tan bien al sentido, sino es por ventura que el gerundio sirve por nombre, que no se suele usar en nuestra lengua, porque lo que quiso dezir G. L., es, despues de redemido el cuerpo i reprimido el lamento de los Troyanos, que celebravan con lagrimas la muerte de Etor, pusieron fin al llanto. La cual sentencia no consta, ni se puede sacar sin demasiada violencia de la lengua, si se dize como està en los libros impressos. facil fue el error de los que publicaron estas obras; pues fue demasia de solas dos letras entrepuestas, i assi recibe facilmente la emienda*” (p. 327-328).

2.115 — *égloga II, v. 957.*

O: Es *deste* apartamento, lo que pienso
 H: Es *este* apartamento! a lo que pienso

Herrera anota:

“assi emende este lugar, que entre otros muchos, que è restituído, tenia mas necessidad de correccion” (p. 582) ⁴².

2.116 — *égloga III, v. 55.*

O: *Diamane*
 FGB: *Diamene*
 H: *Dinámene*

He aquí las razones de la erudita corrección de Herrera:

Dinámene. llamada desta suerte, porque es poderosa en el mar. porque *δυνάμις* es fuerça o potestad. assi la nombra Esíodo en la generacion de los dioses, i Omero en la *Iliada* i Apolodoro en el primero y Sanazaro en el 3. del parto; i no *Diamene*” (p. 653-[654]).

2.117 — Hay, finalmente, un caso que Herrera presenta como enmienda suya, pero que había aparecido por primera vez en *B* (¿uno de aquellos “plagios” de que se quejaba el poeta sevillano?). El verso 1865 de la *égloga II*, en todas las demás ediciones, es

Llevemos luego donde cierto *espero*

Este verso debe rimar con el 1867 (“Recoge tu ganado, que *cayendo*”); para corregir el error de la rima, *B* y *H* substituyen la última palabra por *entiendo*; Herrera anota:

“assi emende el error del verso en la consonancia”(p. 629).

⁴² La referencia (“*Estava*”) es poco precisa; se refiere al verso anterior, probablemente porque en él se inicia la frase:

Estava contemplando, que tormento
 es este apartamento! a lo que pienso
 no nos aparta inmenso mar airado...

2.12 *Enmiendas ajenas inéditas.*

Varias veces, en las *Anotaciones*, Herrera menciona correcciones propuestas por algún miembro de su grupo; adoptó dos de ellas:

2.121 — *soneto VIII, v. 6.*

O: Por do los mios de tal calor moidos

H: Con los mios que de tal calor movidos

Herrera anota:

“assi emendo discreta y agudamente Francisco de Medina” (p. 117).

2.122 — *soneta XIV, v. 8.*

O: Y aplaca el mal y dobla el accidente

H: I dobla el mal i aplaca el acidente

Leemos en la nota correspondiente:

“assi lee Franc[isco] de Medina. porque G. L. dixo en el verso 4

Sabe qu'a de doblarse 'l mal que siente.

“desta suerte se nota la diferencia de mal i accidente, que es la mesma que ái entre morbo i síntoma” (p. 145).

2.2 *Variantes procedentes de ediciones o manuscritos.*

Las notas de Herrera a ciertos pasajes del texto garcilasiano indican la procedencia de algunas de las variantes que aparecen por primera vez en esta edición o, por lo menos, permiten advertir que no se trata de enmiendas conjeturales.

2.21 — *soneto VIII, v 5.*

O: Encuentrase en el camino facilmente

S: Encuentrase en camino facilmente

DF: Encuéntranse en camino facilmente

B: Éntranse en el camino facilmente

H: Encuentranse al camino facilmente

La nota de Herrera parece destinada a explicar un texto ya existente (se ha visto en 2.1, que presenta de otro modo las correcciones):

“*al camino*. es modo comun de nuestra iengua dezir al passo, por en el passo; i al camino, por en el camino. el mesmo G. L. dixo en la canc. 4

al fin ya mi razon salio al camino” (p. 117).

2.22 — *soneto XXIII, v. 4.*

O: Con clara luz la tempestad sera (errata)

las demás ediciones: *serena*

H: Enciende al coraçon i lo refrena

Herrera explica así la total divergencia de su texto:

“*assi se à de leer, i desta suerte dize don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro. porque como anda impresso, mas sirve de sustentamiento del cuartel que de prosecucion del intento*” (p. 174).

2.23 — *canción II, v. 7 ss.*

En *O*, la primera estancia de esta canción tiene doce versos, y el noveno tiene nueve sílabas en lugar de las once que le corresponderían:

 puesto que'llas merecen
 ser de vos escuchadas,
 he lastima, que van perdidas
10 por donde suelen ir las remediadas.

Muchos editores procuraron enmendar estos errores, agregando un nuevo verso después del octavo, y llevando a once sílabas el que ahora había pasado a ser décimo⁴³. En Herrera,

⁴³ Sánchez, basándose en un manuscrito, da

Puesto que *no* merecen
ser de vos escuchadas,
ni sola una hora oidas,
e lastima *de ver* que van perdidas

D: Puesto que ellas merecen
ser de vos escuchadas

pues son tan bien vertidas
e lastima que *ansina* van perdidas

Mp: *sin ser de vos oydas*
he lastima que *assi voyan* perdidas

la solución es esta (en el texto, señala con un asterisco el verso agregado y el modificado):

puesto que'llas mereen
 ser de vos escuchadas,
 * *pues son tan bien vertidas,*
 * è lastima que todas van perdidas

He aquí las notas correspondientes:

“*Pues son [tan bien vertidas]*: este verso hallè en un codice antiguo, en los demás està falto. si es de G. L. o añadido de otro, no importa hazer esamen; que aunque pudiera ser mejor, porque nunca dixo G. L. cosa semejante, assi conviene con la contestura de la cancion, i suple el defeto della” (p. 231).

“è *lastima*. algunos tienen assi este verso
 è *lastima, qu'assina van perdidas,*

que algun inorante le devio ayuntar aquella voz, usada en la hez de la plebe. otros que se acercaron mejor, dizen
 è *lastima, que van tambien perdidas,*

porque los demas tienen
 è *lastima, que van perdidas;*

no considerando que este verso consta de 11 silabas, i no de 7. yo pienso que estara mejor de la suerte primera, porque si G. L. lo dixera de alguno destes modos, de aquel lo devia dezir” (p. 232).

En el primer caso, la procedencia se indica expresamente; la segunda nota, en cambio, no es clara: me inclina a situarla aquí, aunque como caso dudoso, el hecho de que cuando Herrera anota un pasaje enmendado por él pone especial cuidado en hacerlo notar.

2.24 — *elegía I, v. 42.*

En *O*, hay un espacio en blanco en este verso:

Quedara ya *parte entera*

En *H* leemos:

No quedara ya *tu alma* entera

que, leído normalmente, tiene nueve sílabas. La nota de Herrera muestra claramente que está tratando de buscar una explicación al texto que ha encontrado, y que cree de Garcilaso:

“algunos⁴⁴, pareciendoles que está falto este verso de G. L., no considerando la diéresis, lo an emendado, o dañado desta suerte,

no quedará ya toda tu alma entera

pero G. L., que conocía mejor los números, se contentó con aquel modo; porque de más de significar así la falta del alma, que el pretendió mostrar, no es flojo número de verso, sino artificioso i no ageno de suavidad” (p. 305).

2.3 Hay muchos casos más, en que ninguna nota de Herrera nos puede prestar ayuda; todo lo que pueda decirse sobre ellos, por lo tanto, será mera conjetura. Esta puede tener cierta probabilidad en las variantes del segundo verso del soneto IV y el tercero del soneto VI: en 2.111 me he referido ya a las causas por las que creo que no son correcciones de Herrera. Otras veces, las variantes son tales que hacen pensar, más que en enmienda, en otra versión, sobre todo tratándose de un editor respetuoso del texto (como veremos que es Herrera); el hecho de que a veces esas variantes se presenten agrupadas en las mismas poesías permitiría suponer que Herrera disponía de versiones que hoy desconocemos, quizá copias manuscritas.

— soneto XXVI, v. 3.

O: O quanto *s'acabo* en solo vn dia

H: O quanto *bien s'acaba* en solo un dia

— soneto XXXIV, v. 2.

B⁴⁵: he *desasido*

H: he *sacudido*

⁴⁴ Herrera ataca aquí la versión de B. En D aparece otra variante:

No quedara ya cierto tu alma entera.

⁴⁵ Se publicó por primera vez en B.

— *id.*, v. 4.

B: desde lo *alto*
H: desde la *tierra*

— *id.* v. 10.

B: *Y yo en aquesto no tan inhumano*
H: *Mas no es mi coraçon tan inhumano*

— *id.* v. 11.

B: *Sere contra mi ser quanto parece*
H: *En aqueste mi error como parece*

En la fe de erratas Herrera da otra versión:

En aquesta opinión como parece

— *id.* v. 12.

B: *Alegrareme como haze el sano*
H: *Porque yo huelga como huelga el sano*

— *id.* v. 13.

En *H*, este verso coincidía con la versión de *B*; pero en la fe de erratas Herrera introdujo una variante:

B: No de ver a los otros en los males
H: No de ver a otros en aquellos males

— soneto XXXII, v. 9. (en *B* lleva el número XXXVIII)

B: *Y si quiero subir a la alta cumbre*
H: *Si a subir pruebo, en la difícil cumbre*

— soneto XXXIII, v. 3. (en *B* es el número XXXV)

B: *Usando en mi*
H: *Mostrando en mi*

— *id.* v. 7.

B: No bastando su *esfuerço* a su *crueza*
H: No bastando su *fuërça* a mi *crueza*

En la fe de erratas Herrera da otras dos posibilidades:

“léase a mi *fuërça* su *crueza*, o su *fuërça*, ni *crueza*”.

— *cançión* IV, v. 38.

B: Pensar en el *dolor* de ser vencida
H: Pensar en el *temor* de ser vencida

— *égloga II, v. 876.*

B: presto buelo

H: leve buelo

— *égloga III, v. 64.*

O: Alegrando la yerua y el oydo

H: Alegrando la vista i el oido

— *id. v. 149.*

O: Mudar presto le haze el exercicio

H: Mudar luego le haze el exercicio

— *id. v. 374.*

O: Juntas s'arrojaron por el agua

U: Juntas se echaron en el agua a nado

D: Juntas en medio l'agua se han echado.

SFG: Juntas se arrojaron por el vado

B: Juntas se arrojan por el agua a nado

H: Todas juntas se arrojan por el vado

Quedan muchos otros casos; no creo que sea posible decidir por ahora si se trata de correcciones de Herrera o de variantes procedentes de versiones anteriores. Son de tipo muy diverso: alteración en el orden de las palabras⁴⁶; agregado⁴⁷ o supresión⁴⁸ de preposiciones, conjunciones u otras partículas; empleo de otras formas de la misma palabra⁴⁹; sustitución de alguna palabra (a veces, por modificación de una letra) sin que el sen-

⁴⁶ Soneto IX, v. 1; soneto XXXII (en B, XXXVIII), v. 2 y 12; epístola, v. 4; *égloga II*, v. 872, 998 y 1331; *égloga III*, v. 188.

⁴⁷ Agregado de preposiciones: soneto X, v. 5; epístola, v. 3 y 44; *égloga II*, v. 244 y 1592. De conjunciones: soneto XXXI, v. 7; epístola, v. 47; *égloga II*, v. 1039. De otras partículas: soneto XXXIV, v. 7 y *égloga II*, v. 1002.

⁴⁸ Supresión de preposiciones: soneto XXIII, v. 1; soneto XXXII, v. 5; canción III, v. 47; elegía I, v. 269; *égloga II*, v. 773 y 1378. De conjunciones: soneto XXI, v. 12; elegía I, v. 205; *égloga II*, v. 1010, 1250 y 1790. De otras partículas: soneto XXXI, v. 13; canción III, v. 38; elegía I, v. 240; *égloga II*, v. 1305; *égloga III*, v. 136.

⁴⁹ *Égloga II*, v. 33 (*O: adormirme; H: dormirme*); otros casos en *égloga II*, v. 502, 711 y 1067; *égloga III*, v. 205.

tido varíe sustancialmente⁵⁰, etc. A veces son erratas indudables⁵¹; otras, se trata de palabras de grafía semejante, que puede haber inducido a error a Herrera o al impresor⁵². No quise dejar de citarlas aquí, porque también estas variantes forman parte de la contribución de Herrera a la trasmisión del texto de Garcilaso. Algunos de los problemas pendientes tal vez puedan solucionarse con el hallazgo de materiales hasta ahora desconocidos y con el estudio de algunos temas aún no bien aclarados: la teoría poética de Herrera y el modo como la aplicó en sus obras; las doctrinas de los demás teorizadores de su época; los criterios de edición entonces vigentes, etc.

III

ACTITUD DE HERRERA ANTE EL TEXTO DE GARCILASO

3. El examen de las pocas enmiendas que podemos atribuir con certeza a Herrera y de las notas que se refieren a los problemas textuales nos muestra a un editor sumamente respetuoso del texto que publica, muy poco dado a modificarlo, y que encara con seriedad la tarea de confrontar versiones para llegar a establecer cuál es la más segura⁵³.

⁵⁰ Soneto XV, v. 6; soneto XXV, v. 5 y 7; soneto XIX, v. 10; soneto XXXII, v. 3; soneto XXXIII, v. 5, 6 y 11; canción II, v. 35; canción III, v. 20 y 72; canción IV, v. 120; canción V, v. 79; elegía I, v. 239; elegía II, v. 47; epístola, v. 58; égloga I, v. 393; égloga II, v. 241, 283, 350, 362, 726, 732, 917, 1008, 1177; 1267, 1286, 1381, 1674, 1787, 1874; égloga III, v. 303.

Otros cambios: soneto XIV, v. 11; canción I, v. 24; epístola, v. 60; égloga II, v. 265, 1009 y 1091; égloga II, v. 294.

⁵¹ Égloga II, v. 937.

⁵² Canción IV, v. 127; elegía II, v. 174; epístola, v. 40; égloga II, v. 36, 210, 278, 468, 801, 856 y 1103.

A veces, el texto de *H* corrige una errata de los anteriores: soneto XXXII, v. 10; égloga II, v. 1701 y 1735.

⁵³ Alguna vez cita y comenta las diversas soluciones; cfr. la nota a canción II, v. 7 ss., citada en 2.23.

3.1 Cuando el texto requiere una modificación, trata de que sea mínima⁵⁴. Es buen ejemplo el verso 878 de la égloga II. En *O* podía leerse así (transcribo todo el terceto para mejor comprensión):

Yo me dare la muerte; y aun si viene
alguno a resistirme, a resistirme
el vera que a su vida no conuiene.

Sánchez suprime la preposición (“...resistirme / él verá...”; Juan de Fonseca (citado por Tamayo de Vargas) la sustituye (“el resistirme”), así como Hurtado de Mendoza (“al resistirme”; citado por Rioja, y éste por Gallardo, op. cit., IV, c. 1324). Herrera se limita a variar la puntuación: “a resistirme?”.

⁵⁴ Esta cualidad llama la atención especialmente si se recuerda la arbitrariedad de otros editores de la época. He aquí un ejemplo de *B*, con una enmienda equivocada e inútil. El verso 1559 de la égloga II era:

La envidia carcomida *assi* molesta

Sánchez corrige:

“*La envidia carcomida a sí molesta*. Emendé este lugar dividiendo aquella palabra (*assi*) en dos, que es en latín *Sibi*” (f. 111 r.).

Los ejemplos abundan en las notas de TAMAYO DE VARGAS. Además de los que cito en las notas 56 y 57, quiero agregar aquí algunos, para mostrar el contraste entre la medida de Herrera y los absurdos reparos y correcciones de que fue víctima el texto de Garcilaso en manos de otros críticos.

- *soneto XXIII, v. 12*: Marchitará la rosa el viento *helado*
Anota TAMAYO (ed. cit., p. 591).
“No sera sin proposito [...] llamar al viento alado, por su ligereza, como a la edad ligera...”
- *canción V, v. 40*: ni con vivas espuelas *ya* le aflige
TAMAYO propone cambiar el *ya* en *¡ay!*,
“...que aunque el sentido vulgar es bueno, este es justo sentimiento del estado a que habia venido su amigo, y dolor de la mudanza de ejercicios: Pero cualquiera lección es buena.” (ed. cit., p. 606)
- *égloga II, v. 396*: Quien te hizo *filósofo* elocuente
“Quiere el L[icenciado] Cristoval de Mesa que diga Retorico por Filosofo, por ser mas propia la elocuencia de aquel, que de este” (ed. cit., p. 619).
- *égloga II, v. 11*: Mas con la lengua muerta y fría *en* la boca
“Parece demaafia sin fruto decir, que la lengua está en la boca pues ¿a dónde había de estar?, yo leyera:
La lengua muerta, y fría la boca
por periphrafi de la muerte” (ed. cit., p. 634).

Es interesante (aunque dudoso, por la posibilidad de que Herrera haya trabajado sobre otras ediciones) el caso que presentan los versos 2 y 3 del soneto IV. *O* da:

*Mas tan cansada d'aerse leuantado
torna a caer, que dexa a mal mi grado*

El verso 2 tiene doce sílabas. *DFGB* dejan “*Mas cansada...*”, que exige un cambio en v. 3: *B* corrige “*torna a caer, y dexa...*” (*DFG* no modifican el tercer verso). Herrera da “*Tan cansada...*”. Puede haber conocido alguna edición con el texto de *O*, y en ese caso prefirió suprimir *mas*, pues esta solución le permitía conservar el verso 3; pero también pudo conocer alguna de las versiones sin modificación en el verso 3 (*DFG*): “*Mas cansada de haberse levantado / torna a caer, que deja...*”, y advirtió que el *que* de ese verso requería un *tan* en el segundo.

3.2 Antes de corregir trata de encontrar una explicación. Hemos citado ya las notas al verso 42 de la elegía I (cfr. 2.24) y al verso 5 del soneto VIII (cfr. 2.21). Agreguemos ahora otro pasaje de interés. El verso 231 de la égloga I es en *O* y otras ediciones:

La blanca Filomena

F, *G* y *B*, en cambio, dan “*blanda*”. Anota Herrera:

“*blanca*. algunos emiendan *blanda*, porque les parece durissimo llamar blanco al russeñol; mas con licencia suya, no hizo mal G. L. en dalle tal apuesto. porque el color blanco es purissimo, i el mas perfeto de los colores, i por traslacion al animo se toma por sincero, i assi *blanca* sinifica simple, senzilla, pura i piadosa.

i desta suerte puede ser metalésis, figura poetica i rara, que en la voz latina es trasuncion, cuando se va poco a poco en conocimiento de lo que sinifica, i se entiende la causa por el efeto, poniendo se una cosa por otra, como en el I de la Eneida:

...*speluncis abdidit atris,*

porque se entienden negras, i de negras oscuras, i por esso profundamente hondas” (p. 429).

3.22 Hay algún caso en que la explicación resulta muy poco probable, y más violenta que la leve corrección con que otras ediciones solucionaron la dificultad. El tercer verso del soneto III, leído normalmente, tiene en *O* diez sílabas:

Yendo me alexando cada dia

Algunas ediciones (*DB*) agregan una conjunción (“Y yéndome...”). Herrera prefiere conservar el texto, y llega a las once sílabas con una diéresis en *iendo* (hubiera sido mucho más simple un hiato en “yéndome-alejando”), que explica de esta manera:

“*iendo*. diéresis, o división, porque no se atan en este verbo estas dos vocales primeras, i con ellas se va apartando el verso; i significa aquella dissolucion de letras el intento de G. L. i cuando no fuera natural division destes elementos, o no fuera hecho artificialmente aquel desatamiento, licito es distraer las vocales, pues vemos que Terencio hizo trissilabo uëro, i quadrisilabo uïrginem” (p. 88).

3.3 Conserva aun lo que considera incorrecto, si cree que es de Garcilaso.

3.31 Por ejemplo, le molesta el uso de *mar* como femenino, pero no lo corrige, y lo explica:

“*La mar*. si osára mudar esto, dixera *el mar*; i aunque en la egloga 2 escribió *mar insana*, alli sirve de consonancia, porque en la 3 puso al *espantoso mar*. pero el uso introduze algunas cosas improprias como si fuesen proprias. i dezir el agua, i la mar, es idiotismo de la lengua, i es enálage, que es trueco, o variacion, con que se mudan i cambian entre si las partes de la oracion, o los accidentes, o atributos de las partes. i esta postrera parte della, que es comutacion de los accidentes, se llama eterósis cuando se varian los casos i generos, los numeros i personas, los modos i tiempos. i la que tiene aqul lugar es la del genero, que por dezir G. L. *el mar*, puso *la mar*. i assi usurpò Virgilio el femenino por masculino

stabat acuta silix...” (nota al primer verso del soneto III; p. 87).

3.32 Más importante es el caso del soneto XXVII, que siempre escandalizó a críticos y poetas por sus rimas agudas. El Brocense prefirió una versión con rimas graves que encontró en un manuscrito. Herrera conservó la versión de Garcilaso, aunque no le gustaba:

“Este pensamiento es de Ausias, i parecio tambien (*sic*) a don Diego de Mendoça, que lo traduzio; pero con tan poca felicidad como G. L. porque cierto no tratò este con la hermosura i pureza i suavidad que los otros” (p. 196).

Sabemos que Herrera rechazaba los versos agudos; los condenó al comentar la canción II:

“los versos troncados, o mancos que llama el Toscano, i nosotros agudos, no se deven usar en soneto ni en cancion; i aqui no son de algun efeto, antes estan puestos a caso. i no es admiración, porque G. L. no hallò en su tiempo tanto conocimiento de artificio poetico; que su ingenio lo levantò a mayor grandeza i espiritu que lo que se podia esperar en aquella sazón. pero ya, quando los versos mudan la propia cantidad, que o son menores una silaba, o mayores otra; si no muestran con la novedad i alteración del numero y composición algun espiritu i sinificacion de lo que tratan; son dinos de reprehension” (p.232).

3.4 Señala siempre los errores, pero muy pocas veces modifica el texto ⁵⁵.

3.41 El verso 263 de la égloga I, en *O* y en casi todas las demás ediciones, es heptasílabo:

Mas conveniente suerte

El esquema de la estancia exigía un endecasílabo; Sánchez, basándose en un manuscrito, da

Mas conveniente *fuera* aquesta suerte

Herrera hace notar la falla, pero no toca el verso (que marca con un asterisco):

⁵⁵ Cfr. 2.1: siempre se trata de pequeños cambios.

“verso falto; porque conforme a la disposicion de la estancia deve ser endecasilabo; i deste error nacio el de la siguiente” (p. 435).

3.42 En la misma égloga, la estancia que abarca los versos 267-281 tiene quince versos, en vez de los catorce de las demás. Herrera propone una enmienda, pero no la incorpora al texto, ni pretende darla como de Garcilaso (al contrario: se jacta de su habilidad, y destaca la dificultad de la tarea):

“en esta estancia sobra un verso; porque siendo todas de 14, esta es de 15. i si en algun modo se permitia emienda en obra agena, aqui era licita, por ser falta de cuidado en el numero de los versos. pero quien à de poner la mano en obras de un escritor tan alabado i recibido en la comun opinion? basta apuntar este error, i quède assi solamente notado, para que no lo siga alguno. i no sera pequeño trabajo quitar un verso sin que se conozca falta en el conceto; aunque à muchos años que quise emendalla sin mudar consonancia ni pensamiento, i dixé assi:

*Adonde estan? adond'el blanco pecho?
do la columna qu'el dorado techo
sostenia? todo esto ya se cierra,
sombra i ceniza hecho,*

o, si esto es mejor,

*en ceniza deshecho,
en la fria, desierta i dura tierra.”* (p. 436) ⁵⁶

⁵⁶ TAMAYO DE VARGAS anota de esta manera (ed. cit., p. 615):

“...en la Stanz. 20 sobra un verso: vicio que es más facil de tolerar, que las enmiendas que se pueden hacer, porque justificadamente culpa nuestro Marcial a quien en libro ajeno es ingenioso. Con todo no dejaré de añadir lo que me advirtió el L[icenciado] Luis Tribaldos de Toledo, cuyo juicio es siempre para mí venerando por la integridad de su doctrina y animo, porque constituia asi esta Stanz:

Los cabellos que vian
con gran desprecio el oro
como a menor tesoro
¿dó estan? ¿dó la columna que algun dia
con presuncion su gloria sostenia?
aquesto todo, etc.

3.5 Con todo, cita algunas correcciones arbitrarias, propuestas en varios casos por amigos suyos, pero no las adopta, y alguna vez las refuta:

3.51 El terceto final del soneto I dice:

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

Herrera nos dice que, en el verso 12,

“Luis de Soto, de cuyo ingenio i erudicion daran clarissimo testimonio sus obras, muda el verbo *puede* en *quiere*; i assi da este sentido formando un silogismo: yo acabarè, que me entreguè a quien podra matarme si quisiere, i lo querra; que pues mi voluntad quiere, la suya que no me es tan favorable, pudiendo que hara, sino hazello?” (p. [79])⁵⁷.

3.52 Los versos 298-300 de la elegía I dieron ocasión a un intento de absurda y arbitraria corrección; eran así:

yo te prometo, amigo, que entretanto
que el sol al mundo alumbre, y que la oscura
noche cubra la tierra con su manto...

Porque así se guarda el artificio de la Stanz. y el numero de los versos, y se quita la superfluidad, y aquel blanco pecho que tiene algo de lascivo, y se refiere la gloria a los cabellos sobre el cuello con mayor encarecimiento, que el dorado techo, que fuera de ser repetición, baja mucho lo que antes se habia exagerado”.

⁵⁷ TAMAYO DE VARGAS responde así a la observación de Barahona (ed. cit., p. 585):

Agudo reparo es: pero yo antes mudara el último verso, y dejara el que él enmienda, como está en todos los libros:

Que pues mi voluntad puede matarme,
la suya que no es tanto de mi parte,
queriendo que hará sino hazello?

Porque él no tiene que especificar el poder, pues no le duda, sino encarecer la prontitud de la voluntad ajena en su acabamiento”.

Anota Herrera:

“Aquí pone G. L. *sol i nocte*, aunque algunos piensan que deviera dezir *sol i luna*, o *dia i nocte*. pero el siguió a Virgilio, que dixo en la Georgica,

altera frumentis quoniam favet, altera Baccho.
i Oracio escribió en la ode 7 del Epodo,

*parum ne campis, atque Neptuno super-
fusum est Latini sanguinis?...*

i en otra parte,

...abstinuit Venere et vino” (p. 337).

3.53 Encuentro un último caso⁵⁸ en el verso 1847 de la égloga II:

A dar salud a un bivo, i vida a un muerto

Leemos en la nota correspondiente:

“otro dixera por ventura:

dar salud a un enfermo, vida a un muerto.

llama Diomedes equidicos a los versos que componen i adereçan diciones contrarias a singulares proposiciones, como:

alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.

que señalò i puso negro a blanco, violas a ligustros, i coger a caer. assi es casi este verso de G. L., que le faltò solo un verbo para ser como el de Virgilio” (p. 628).

⁵⁸ TAMAYO DE VARGAS, GALLARDO, y hasta KENISTON y RIVERS, entienden como variante la nota de Herrera al verso 10 del soneto VI: “y el errado proceso de mis años”. La nota es simplemente esta:

“Francisco de Figueroa:

El amargo proceso de mis daños” (p. 100).

Pero Herrera no presenta así las enmiendas. Creo que en este caso estamos ante una de las muchas citas de versos semejantes a los de Garcilaso, o sobre el mismo tema, que Herrera incluyó en sus *Anotaciones*, y que le atrajeron las críticas de algunos de sus comentadores.

Conclusión

Podemos resumir ahora las conclusiones a que hemos llegado a lo largo de estas páginas. El examen detenido de las *Anotaciones* nos permitió conocer algunos detalles acerca de la actuación de Herrera como editor. Dentro del margen de inseguridad debido a la existencia de versiones perdidas, se puede suponer que trabajó sobre *F*; es posible que entre las otras ediciones que empleó se encontraran *D*, *G* y *B*, además de algunas hoy perdidas (o ejemplares corregidos de las existentes); probablemente no conocía *O*, o no la estimaba especialmente. Vimos luego una lista de las variantes que aparecieron por primera vez en *H*, y tratamos de separar las procedentes de versiones anteriores de las debidas a correcciones de Herrera. Finalmente, vimos que el ilustre poeta se mantuvo, frente al texto de Garcilaso, en una actitud prudente y respetuosa, sobre todo si se compara con la que adoptaban otros editores de la época.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

Buenos Aires, agosto de 1964.

COMPARACIÓN ENTRE DOS VERSIONES DEL POEMA "LA LÁMPARA" (LAGAR).

Este estudio compara y coteja dos versiones. La primera que llamaré A, proveniente de los cuadernos de Gabriela Mistral, es previa a B, respecto de la cual viene a ser un esbozo. Es posible que existan otras versiones que sean etapas que antecedan o continúen la de A, puesto que en los cuadernos de Gabriela uno va siguiendo el crecimiento y las metamorfosis de sus poemas, muchos de los cuales tienen más de dos versiones. La transcripción de este poema es copia fiel del original: cuaderno 201, rollo S de mi colección de microfilms¹. No lo he considerado "inédito" por cuanto la versión B, que fue editada

¹ DORIS DANA, la albacea literaria y heredera universal de Gabriela Mistral, donó a la Biblioteca del Congreso de Washington 19 rollos de microfilms, prosas y poemas que pudieran ser fechados, hipotéticamente, entre los años 1920 y 1957. Rara vez Gabriela Mistral se cuidó del calendario.

Alrededor de un 30 % de ese material es obra aún inédita. El resto lo constituyen borradores y versiones múltiples. Junto a lo genuinamente *literario* hay copias de textos ajenos, apuntes, notas y resúmenes que nos dejan rastrear la erudición de Gabriela, su esmerado trabajo para informarse plenamente antes de escribir un "recado" o poema. En los autógrafos se aglomeran cambios, tanteos y soluciones que se adensan desde lo enmarañado a lo caótico. La brega para descifrar tal trabazón de tachaduras y traslados, se agrava aún más por el hecho de que generalmente Gabriela escribía a lápiz para protegerse los ojos del contraste que la tinta oscura provoca sobre la página en blanco. Como el lápiz no suele ser neto ni conservar indeleble su pista de carbón, hay páginas que se han difuminado en una especie de humareda gris... Para colmo, Gabriela solía usar unas gomas que en vez de borrar, embadurnaban. Ya se comprende, pues, lo que será ordenar y jalonar aquello.

Del material inédito nada puede ser publicado en forma integral: los derechos pertenecen absolutamente a Miss Doris Dana. Gracias a ella he podido adquirir copia de todos los microfilms.

por Gabriela en *Lagar*², constituye su publicación definitiva. Es mucho y muy rico el material literario que tenemos en esos cuadernos y ya es hora de ir compartiendo un tesoro que, naturalmente, es de todos.

La versión A debe fecharse durante su paso por Francia, después de recibir, el diez de diciembre de 1945, el Premio Nobel. No solo el poema detalla el lugar de permanencia de Gabriela en el momento de escribirlo, sino que el cuaderno 201 incluye un trabajo en prosa, "Visita a Jean Prevost-Auclair", que comienza así: "Debo decir algo a mi América del Sur sobre Francia, un día antes de dejarla". En la versión A dirá: "Me voy de la Catedral, / y de mañana me voy del Ródano; y de la Francia". Si se creyera en la puntualidad literal de estas declaraciones, podríamos decir entonces que el artículo en prosa acerca de Jean Prevost-Auclair fue escrito antes que el poema "La Lámpara", en el mismo día; aún más, que el poema pudo ser obra nocturna. En aquel "Recado" en prosa Gabriela cuenta con emoción contenida la sacudida de la guerra en un hogar francés amigo, pues la abuela de Prevost era chilena.

Según Mathilde Pomes³, la primera escala de Gabriela después de recibir el Premio Nobel en Estocolmo fue a París. Allí recibió homenajes oficiales durante tres días, después "prolongó su permanencia en París, huésped en la Rue du Cherche-Midi, de un ex-ministro de la Generalidad catalana antes de llegar a través de su querida Provenza a la no menos querida Italia".

En el cuaderno 201, en el segundo párrafo del artículo sobre Jean Prevost, dice: "En dos (días) semanas de (grandes) festejos (y de) yo no había podido tener aún (de) el ambiente familiar que (yo) deseaba sentir para transmitirlo a mi gente"⁴. En el párrafo que acabo de citar más arriba, Gabriela alude a los festejos con motivo de su reciente premio. Al ter-

² IUCILA GODOY ALCAYAGA (Gabriela Mistral), *Lagar*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1954, 188 pp. ("Sus Obras Selectas", vol. 6).

³ MATHILDE POMES, *Gabriela Mistral*. Pierre Seghers, Éditeur, Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1963.

⁴ Las palabras en paréntesis dentro de citas de verso o de prosa de Gabriela, representan correcciones o tachaduras hechas por ella misma.

minar aquel artículo, en una página con anotaciones varias, se lee esto: "Dinero traído de Suecia. Librería Orientalista Rue Bahía entre Rue de Assas y Notre Dame des Champs. Librería Charconiac Quai de Grands Augustines cerca del Boul. S. Michel". Todo esto afianza como posible fecha para la versión A el año 1945, a fines de diciembre o comienzos de 1946. También en el Cuaderno 201 hay un "Recado sobre Eduardo Barrios" que no es el de 1925 ni el de 1935, reproducidos en el libro del Padre Escudero⁵, y que clasificaré provisoriamente como inédito.

A continuación doy la copia fiel de la versión A, seguida de la versión B de *Lagar*.

VERSIÓN A

I

La alta lámpara, la ancha lámpara mira en torno, (ojea hacia) tantea
 [los muros
 ojea (hacia) el pozo de la nave,
 echa el (en) haz de manos abajo.
 Quiere coger la tiniebla
 y la tiniebla se le retira 5
 (que la hurta)
 que retrocede y se la hurta?
 Qué hace ella (no mas que) sólo alumbrando
 (sin tomar nada sino) 10
 sin tomar y retener,
 (allá) en lo alto de la nave,
 cerca de Cristo sacramentado,
 llena de tactos y sin mano te (bajo)
 la grande lámpara pobre,
 (sin otra lámpara) 15
 con la luz sobre su pecho
 (y sombría a)
 y sus (pobres) pies pendientes y
 y Vengo a ver (la) cuando (oscuras y) es de día
 a la que no tiene día 20
 y de noche otra vez vengo
 a la que no tiene noche.

⁵ *Recados: contando a Chile*. Selección, prólogo y notas de ALFONSO M. ESCUDERO. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1957, 269 pp.

II

Ella tiene solo un aceite
 que sin acabar se quema,
 (que) que cuando ya va a acabarse 25
 para que ella muera (expire) y descanse
 (renueva) uno que sube (le) renueva
 y (otra vez) la deja (llena) llena de ojos.

III

(El Cristo Sacra)
 Jesucristo prisionero 30
 la mira y le dice: Dura,
 No te canses, no te acabes,
 (tu ni yo)
 Ni ella ni el tienen sueño (su cielo)
 ni muerte tienen ni (y su) paraíso. 35

IV

Parece un pájaro oscuro,
 quedado a mitad de vuelo,
 (el pico)
 con una llama arrebatada 40
 (en el pico)
 que no suelta su pico abrasada y la abrasa
 Ni (la) baja(n) ni rompe libre (su pecho) (el ábside)
 el ábside, ni se libera
 para ir (como sin)
 (fig) rasando las naves (las y fijando) 45
 golpeando las columnas,
 picoteando los capiteles.

V

Corazón (Lámpara) de catedral,
 (mirada de nave ciega)
 ni clavada ni soltada 50
 pesada o ligera de aceite,
 (caliente) tibia o helada, según su suerte,
 No sabe sus pies, no mira (sabe) sus flancos,
 sabe su vaso de tinieblas,
 o el estandarte de luces
 que estalla junto con los cantos 55

VI

Cantan sin rostro (la) (gran) los pecadores.
 y la que adora sola reza
 (sin rostro)
 sin alcanzarla con su rostro. 60

VII

(Llego a) (Entro y llego cuando) Llego cuando se vacía
 la nave como el estanque;
 vengo por ella, por (vengo a) ella,
 no sé si es santa o pecadora,
 si aceptó arder, si ya ha purgado . . . 65
 su culpa o quemó su plazo.
 Talvez quedó (por) y arde vuela y dura
 (porque a nadie) (aprendió)
 porque los suyos murieron (están muertos)
 o porque ama su costumbre. 70

VIII

Me pongo debajo de ella
 (y no) no me ve; (y) voy a los ángulos
 de la nave y no la alcanzo
 el ojo de (oro y) de sangre o de oro
 Solo el Cristo Sacramentado 75
 la ve con su (disco) iris ardiendo

IX

Pero el Cristo-Dios que no es (no fue) lámpara
 (ni hombre)
 ni es (pobre) mujer (para) no puede hablar(le)
 con ella toda la noche 80
 como yo, mujer (le) (si le) hablaría

X

Me voy de la Catedral,
 y de mañana me voy (y) del Ródano; y de la Francia.
 Otra tengo donde es la Umbría,
 mas (y este) otra donde es la (Sicilia) Palermo, 85
 Citas son, ardores son,
 arribos Palabras, llamados, fracasos partidas.
 Siempre integras (allá) (ella entera) enteras y consumadas
 (Los tres) diversas (los te) todas y las mismas,
 (ardiendo) guardando la llama por algo 90
 que va a venir y no llega,
 cada una prisionera(s)
 y suelta(s), todas queriendo
 dormir, (y) sin poder cerrar (nunca)
 los ojos a causa de Cristo 95
 mas cautivo (prisionero) y ardiente que ellas,
 clavado en (tre) metal, oro, piedra y tinieblas,
 (enfrentado a ellas)
 frente a ellas y separado,
 sin que puedan (poder) quedarse nunca 100
 pecho a pecho y la brasa en la (con) brasa.

VERSION B,
de *Lagar*: "Lámpara de Catedral"

I

La alta lámpara, la amante lámpara,
tantea el pozo de la nave
en unos buceos de ansia.
Quiere coger la tiniebla
y la tiniebla se adensa, 5
retrocede y se le hurta.

II

Parece el ave cazada
a la mitad de su vuelo
y a la que atrapó una llama
que no la quema ni suelta, 10
ni le consiente que vaya
sorteando las columnas,
rasando los capiteles.

III

Corazón de Catedral,
ni enclavado ni soltado, 15
grave o ligero de aceite,
brazo ganoso o vencido,
solo válido si alcanza
el flanco hendido de Cristo,
el ángulo de su boca. 20

IV

La sustenta un pardo aceite
que cuando ya va a acabarse,
para que ella al fin descanse,
alguien sube, alguien provee
y le devuelve todos sus ojos. 25

V

Vengo a ver cuando es de día
ala que no tiene da,
y de noche otra vez vengo
a la que no tiene noche.
¡Y cuando caigo a sus pies,
citas son, llantos, siseos, 30
su llamada de lo alto
mi fracaso en unas losas!

VI

Caigo a sus pies y la pierdo,
y corriendo al otro ángulo 35
de la nave, por fin logro
sus sangrientos lagrimales.
Entonces, loca, la rondo,
y me da el pecho y me inunda 40
su lampo de aceite y sangre.

VII

Vendría de hogar saqueado
y con las ropas ardiendo,
como yo, y ha rebanado
pies, y memoria, y regresos. 45
Tambaleando en humareda,
ebria de dolor y amor,
desollada lanzaría
hasta que ya fue aupada.

VIII

Desde el hondón de la nave
oigo al Cristo prisionero, 50
que le dice: "Resta, dura".
"Ni te duelas ni te rindas,
y ningún relevo esperes."

IX

Ni ella ni Él tienen sueño,
tampoco muerte ni Paraíso. 55

Cotejo entre las ideas líricas de ambas versiones.

Versión A: diez estrofas en total.

La versión "preliminar" A, consta de 101 versos agrupados en 10 estrofas. La versión B, consta de 55 versos agrupados en 9 estrofas. Los versos que han sido eliminados o refundidos en B son 46. El orden y distribución de los versos fue mudado; por ejemplo, los versos 19 a 21 de la primera estrofa, versión A, pasaron a la quinta estrofa, versión B, versos 26 a 28. Estas dislocaciones de versos producen la consiguiente transformación de la estructura de sus estrofas.

I La lámpara quiere coger la tiniebla, y no lo logra.

Frustración. Descripción de la lámpara que no toma ni

retiene nada. Aparición del Yo en el poema, que en la versión B aparece en la estrofa V.

II Cómo funciona la lámpara: "tiene un solo aceite" que alguien le renueva "cuando ya va a acabarse", dejándola "llena de ojos" para que "expire, muera y descansa". Los versos 26 y 28 de A, II, son con ligeras variantes los mismos de B, IV, versos 23 y 25. Ambas versiones expresan aquí una idea ilógica. El descansar expirando se opone al llenarse de ojos; resulta contradictorio.

III Jesucristo prisionero le dice a la lámpara que persista en su oficio; esta idea aparece en la estrofa VIII de B: ambos están en una situación de espera, idea que hallamos en la estrofa IX de B. Gabriela tachó el verso 33; "Tú ni yo", que aclaraba aún más la confraternidad entre el Cristo Sacramentado, verso 29, y la lámpara: ambos carecen de sueño (antes había puesto "cielo", verso 34), de muerte y de paraíso. Esta declaración se expresa en tercera persona como un dogma peculiar. El primer intento fue decirlo por boca de Cristo, como declaración Suya.

IV Descripción de la lámpara como ave cazada en mitad del vuelo. Frustración. Equivale a la estrofa II de B. La lámpara es un pájaro con una llama arrebatada (tachó el verso 40, "en el pico"), la cual "no suelta su pico abrasada y la abrasa". No logra desprenderse ni de la llama ni del ábside. No logra romper su pecho, idea esbozada en el verso 42. Y así, prisionera de su llama, no puede "ir rasando las naves" (versos 44 y 45), "golpeando las columnas" (verso 46), ni "picoteando los capiteles" (verso 47).

V Descripción de la lámpara: su índole ambigua. Secuencia de cuatro pares de conceptos opuestos: verso 49, "mirada de nave ciega"; verso 50, "ni clavada ni soltada"; verso 51, "pesada o ligera de aceite"; verso 52, "(caliente) tibia o helada, según su suerte". Compárese con

los tres pares de oposiciones en B, III. Lo único que "sabe" la lámpara es su luz y la oscuridad. Ignora sus "pies" y sus "flancos". Estos versos se transformarán en B, VII revelando el origen de la lámpara, su historia.

- VI Los pecadores cantan sin rostro. Quizás pensó poner "la gran pecadora", verso 57. El Yo del poema reza en soledad sin alcanzar la lámpara. Frustración. Esta estrofa VI no aparece en B.
- VII El Yo del poema llega por segunda vez a ver la lámpara cuando la nave se vacía "como el estanque". Da una serie de hipótesis de por qué la lámpara "arde y dura": a) tal vez es santa o es pecadora; b) tal vez purgó su culpa o quemó su plazo; c) tal vez a nadie aprendió (¿quiso?); d) tal vez los suyos murieron; e) tal vez ama su costumbre. Repárese en la proyección psicológica de Gabriela misma en la lámpara. Ella es todo aquello. Esta estrofa VII, versos 64 a 70, se transformará en la estrofa VII de B, cambiando la serie de posibles historias de la lámpara por una serie de probables semejanzas entre la lámpara y el Yo del poema.
- VIII El Yo del poema trata de ser visto por la lámpara y de alcanzarla. Sólo Cristo la ve con su iris ardiendo. Frustración. No hay aquí el triunfo que vemos en B, VI.
- IX Cristo no puede hablar con la lámpara durante toda la noche; en cambio ella, que es mujer, sí puede. Porque Cristo es Dios = "no es lámpara" = "no fue lámpara" = "ni hombre", "ni es (pobre) mujer". Estas ideas y toda esta estrofa desaparece en B. Idea "loca".
- X El Yo del poema se va de la catedral. Al día siguiente abandonará el Ródano y Francia. Tiene otra lámpara en Umbría, otra en Sicilia (Palermo). Tres lámparas en total. Descripción de las tres lámparas como "citas son, ardores son, / palabras, llamados, fracasos, partidas". Se refuerzan las ambivalencias que aparecen en V: 1) "diversas, las mismas"; 2) "prisioneras, sueltas"; 3) "queriendo

dormir, no pueden cerrar los ojos". Esta tercera oposición genera una causa: no pueden dormirse "a causa de Cristo" (verso 95) porque Él da Su ejemplo de persistencia. Él está más cautivo y ardiente que ellas, que las tres lámparas. Él está 1) clavado, 2) enfrentado, 3) frente a ellas y separado. Frustración, fracaso de no poderse allegar por completo: "sin que puedan quedarse nunca / pecho a pecho y la brasa en (con) la brasa".

Versión B: nueve estrofas en total.

I La lámpara quiere coger la tiniebla, sin lograrlo.
Frustración.

II Descripción de la lámpara: ave cazada a mitad de vuelo.
Frustración.

III Descripción de la lámpara como "Corazón de Catedral". Luego viene una secuencia de tres pares de conceptos opuestos que están referidos a la lámpara dándole una índole ambivalente: 1) ni enclavado, ni soltado; 2) grave, o ligero de aceite; 3) brazo ganoso o vencido. Y finalmente, como desprendida del tercer par de aquellas ambivalencias, la idea de que la lámpara, corazón, brazo, solo puede lograr validez alcanzando a Cristo, su flanco hendido o el ángulo de su boca. No se dice que lo logre.

IV Descripción de cómo funciona la lámpara: el suplicio de ir apagándose y ser asistida en el justo momento.

V Aparición del Yo femenino del poema, el cual viene de día y de noche a mirar la lámpara. Su fracaso de no poder alcanzar la lámpara que la llama desde lo alto. Más adelante en VI, 34, dice: "Caigo a sus pies y la pierdo". La lámpara no logra tener día durante el día ni noche durante la noche. Suplicio tácito. El Yo acude y se comunica al parecer con la lámpara: "citas son, llantos, siseos", pero no alcanza a cogerla. Frustración: "mi fracaso en unas losas" (verso 33).

- VI El Yo del poema persigue a la lámpara hasta lograr "sus sangrientos lagrimales". Es como un primer alcance, porque después dice que la ronda, loca, hasta que la lámpara la inunda con su lampo de aceite y sangre. Triunfo. Aquí el Yo del poema ha logrado tomar contacto con la lámpara.
- VII Descripción hipotética del probable origen de la lámpara, su historia (los versos 47 y 48 son oscuros) que quizás sea igual a la del Yo del poema: en B la proyección psicológica de Gabriela queda netamente expresada (cfr. verso 43, donde dice "como yo"). La lámpara y el Yo del poema vendrían de hogar saqueado, con las ropas ardiendo, ambas se habrían rebanado "pies, memoria, y regresos", volviéndose unas exiladas vivas, unas mutiladas sin muerte (Cfr. infra lo que digo de los versos 47 y 48).
- VIII Cristo habla y le dice a la lámpara que persista en su quehacer sin esperar auxilio. Le ordena restar y durar, sin dolerse ni rendirse.
- IX Declaración de una situación de espera: vigilia de la lámpara y de Cristo hasta el Día del Juicio. Es un estado indefinido, un largo compás de espera, sin muerte ni galardón todavía, con la angustiosa incertidumbre de no saber lo que se espera y de no recibir relevo. La lámpara y Cristo quedan ardiendo.

Comparación general de ambas versiones.

De A y de B obtenemos la noción de una lámpara que debe arder: Cristo así se lo manda. En B no hay explicación expresa para este arder y seguir ardiendo. En A, sí la hay, pues Cristo da su ejemplo de arder sin descanso: versos 93 y 94, "todas queriendo dormir, (y) sin poder cerrar (nunca)"; verso 95, "los ojos a causa de Cristo"; verso 96, "más cautivo (prisionero) y ardiente que ellas..." El final de A, por lo tanto, declara expresamente que las lámparas no pueden apa-

garse, "cerrar los ojos", porque Cristo les da Su ejemplo de incansable prisionero ardiente. Fuera de esta diferencia, en cuanto a la nitidez con que se ha expresado la causa del seguir ardiendo, hay otra en cuanto al mensaje que se expresa en las últimas estrofas de A y de B. A finaliza con un atormentador fracaso: las lámparas que están clavadas y frente a Cristo también clavado no pueden nunca juntarse con Él para arder "pecho a pecho y la brasa en la brasa". Quedan indefinidamente enfrentadas y separadas de Cristo, ansiándolo sin lograrlo, y esta imagen postrera remacha la serie de fracasos de que el poema está sembrado. El saldo es negativo por la significación de las frustraciones. Nos deja un sabor a derrota: la lámpara no consigue atrapar la tiniebla ni soltar su llama ni acercarse a Cristo; por su parte la mujer no logra alcanzar la lámpara "con su rostro" ni logra alcanzar "el ojo de sangre o de oro". En esa versión nadie logra lo que quiere; los anhelos quedan tensos; el amor, insatisfecho.

En cambio, en la versión B, no se ha insistido tanto en el amor no logrado como en la situación de vaguedad, al parecer, perenne. La lámpara, una sola y no tres como en A, queda ardiendo, con Cristo, sin esperar relevo. Ahora bien, la primera lectura de la última estrofa de la versión B, da la impresión de algo, si no audazmente herético, al menos muy poco ortodoxo. Puede aceptarse un Cristo sin muerte, ¡pero sin Paraíso...! Recordemos el Evangelio de San Lucas 23, 43: "Él le dijo: En verdad te digo hoy serás conmigo en el Paraíso".

Es necesario releer a B muy cuidadosamente para irle desentrañando sus implicancias. Son muchas las ideas tácitas o a medio declarar, con puro aire de bosquejo. Analicemos los conceptos. Cristo le ordena a la lámpara: "Resta, dura". ¿De qué modo va a durar la lámpara? Ardiendo. Dar luz, ese es su oficio. He ahí el misterio de esa lámpara que no puede dejar de ser lámpara, y que no puede lograr su triunfo, que sería coger la tiniebla: "Quiero coger la tiniebla..." (verso 4). ¿Por qué arde continuamente esa lámpara? ¿Para qué quiere "coger

la tiniebla"? La versión B no lo explica. Debemos recurrir a la primera versión para dilucidar este enigma. En A el ejemplo de Cristo Sacramentado: "Jesucristo prisionero", el Cristo, Dios, "más cautivo (prisionero) y ardiente que ellas" (verso 15, estrofa X), reitera varias veces la noción del Dios prisionero en su oficio, prisionero en su vínculo con los hombres. Jesús está prisionero de la humanidad, Su humanidad. El proceso de su Redención continúa ejerciéndose dinámicamente y alentando a los hombres. Su presencia es una permanencia radiante: "En Él estaba la vida, / y la vida era la luz de los hombres. /La luz brilla en las tinieblas / pero las tinieblas no la recibieron" (San Juan 1, 4-5). "Era la luz verdadera / que, viniendo a este mundo, / ilumina a todo hombre" (San Juan 1, 9); "Yo soy la luz del mundo, el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida" (San Juan 8, 12); "Yo he venido como luz al mundo, para que todo el que cree en mí no permanezca en tinieblas" (San Juan 12, 46). De allí a la imagen de "Cristo como una lámpara", no hay más que un suave deslizamiento. Este concepto, tan visual, de lo divino como equivalencia de luminosidad, fue también afirmado por el propio Cristo cuando dijo en una parábola que el hombre santo debe ser lámpara descubierta y colocada en lo alto para dar a todos los hombres caminos de luz. Tal como sus santos, Cristo debe seguir luminosamente alzado para guiar a los que confían en su rumbo. En este sentido Cristo está prisionero de su oficio redentor y no tendrá relevo ni reposo hasta no haber cumplido con todos sus hijos. Hasta que no llegue la última hora, su puesto será el mismo: pastor de sus ovejas, fanal de los peregrinos. Por eso carece de sueño, de muerte y de Paraíso.

A las lámparas, que son Sus equivalentes, Él les ha mandado durar, sin cansarse ni acabarse. Al suprimir versos (véase la comparación estructural), Gabriela cercenó la comprensión del poema, lo hizo críptico, hierático, inhóspito: críptico porque su sentido ha quedado aprisionado en moldes de conceptos; hierático, porque está fuera del tiempo y del espacio: lo que

allí se desenvuelve no ocurre en ninguna parte ni en fecha precisa; inhóspito, porque todo lo dicho se confabula subconscientemente para producir una sensación de lejanía, e incluso de desinterés. El valor del poema se pierde en su hermetismo un tanto hostil y solo queda lo literario: el oficio, las imágenes... Las simbologías cristianas son mucho más netas en la primera versión, en la que Gabriela ha personificado, ha dado vida a las lámparas, especies de ángeles guardianes atados al hombre. Dice que la lámpara "mira en torno, ojea hacia los muros, echa el haz de manos abajo; quiere coger la tiniebla, llena de tactos y sin mano, con la luz sobre su pecho, y sus (pobres) pies pendientes; no sabe sus pies, no mira sus flancos, todas queriendo dormir, (y) sin poder cerrar nunca los ojos, pecho a pecho y la brasa en la brasa".

En esta serie de citas se puede seguir la veta de imágenes con las que da a la lámpara un tratamiento humano que culmina en el último verso, en donde "pecho" y "brasa" expresan el parentesco, imposible, de Cristo y las lámparas (de llegar a unirse, serían un solo ardor de brasa en la brasa). La humanización de las lámparas permite, pues, su relación con Cristo, el cual las manda y dirige, y asimismo su relación con el Yo femenino del poema, que representaría a todo el género humano. Las lámparas cumplen un quehacer angélico, reflejan la misión de Cristo, y nosotros debemos imitarlas, e imitar en ellas al Dios que no se apaga y que no descansa si no llegamos a arder en su pecho, brasa con brasa. Además de sentir a las lámparas como criaturas, Gabriela las describe como pájaros, como aves en vuelo. Tal vez la imagen se haya desprendido naturalmente de la visualización de los rayos de luz que vuelan hacia el hondón de las naves. En la primera versión, en el verso 3, dice: "echa el haz de manos abajo". La visión es magistral, la lámpara suelta, tira, arroja un haz, un chorro de manos hacia abajo. Inmediatamente agrega en el verso 4: "Quiere coger la tiniebla..." Aquellas manos intentan coger la negrura de la oscuridad, y no lo logran. Tres estrofas más adelante se produce la imagen lámpara-pájaro oscuro, en donde se ahinca la

sensación de empeño trunco: "quedando a mitad del vuelo". La lámpara-pájaro, como en otros poemas de Gabriela⁶, lleva algo que arde y brilla, una estrella en otros casos, y que sin que ella la suelte, no llega tampoco a quemarla. Esta idea lírica, que tiene diversas expresiones en otros poemas anteriores, no se despliega completamente y queda, en la versión A, como una imagen que llevase dentro todo un relato replegado. Es usual en Gabriela este inventar metáforas que son fábulas instantáneas, semillas de relato que deja caer, apresurada como va por sembrar y perseguir su impulso.

El cuasi-limbo en que las lámparas y Cristo perseveran posee quizás algunos resabios de ideología védica y budista. Recuerda la creencia en una mecánica de reencarnaciones: la rueda del samsara, que solo se detiene cuando un ser se despoja de todos sus apegos a la vida. Bien pudo ser que Gabriela mezclase en su subconsciente los credos cristiano y budista, pues así como se puede hallar un parecido con las actitudes de la fe oriental, se puede también percibir el contorno de la creencia en el Purgatorio y en el Limbo-antecielos, momentáneo el primero, el segundo eterno. La sensación de ante-algo que declaran

⁶ El motivo del fuego aparece también en otros poemas de Gabriela Mistral. En *Desolación* el concepto de fuego aparece en su variación de ceniza. Es decir, el efecto y no la causa, el residuo y no el origen. Ejemplos: "yo sueño con un vaso de humilde y simple arcilla / que guarde sus cenizas cerca de mis miradas" ("El vaso"); "su corazón / vaso de cenizas dulces" ("Sombra inquieta"); "Acuérdate de mí / lodo y ceniza triste" ("In Memoriam"); "Yo me olvidé que se hizo ceniza tu pie ligero" ("La espera inútil"); "lo mismo que un pomar la vida / hecha ceniza, sin cuajar" ("Serenidades"); "Mi madre ya tendrá diez palmas / de ceniza sobre la sien" ("Futuro"). Continúa como ceniza en *Tala*: "Y la fiebre me conocieron / en la cabeza de ceniza" ("Echado para la residencia Pedralbes, en Cataluña"); "Llueve tanta ceniza nutrida" ("Nocturno de los tejedores viejos"); "si el color de llama / o el color de ceniza" ("Dos ángeles"). En el libro *Lagar* irrumpe el fuego con toda pujanza. Se le nombra como *pavesa*, más dinámica y más cromática que *ceniza*. Junto a *pavesa* vienen: *hoguera*, *encender*, *arder*, *quemar*, *saraochar*, *lamear*, *abrasar*, *hervir*, *ardentia*, *atisadura*. Ejemplos: "Como echando a la hoguera cuanto es mío" ("La fervorosa"); "La hoguera es alta como el trance" ("Campeón finlandés"). El poema "Estrella de Navidad" es una "jugarreta" toda de fuego, en donde la criatura del poema es un ser incandescente. En "La fervorosa" ensalza al fuego, símbolo del Espíritu Santo. En estos poemas el fuego es elemento purificador.

ambas versiones, “espera por algo que va a venir y que no llega”, resulta doblemente angustiosa: por no saberse qué es lo que se aproxima sin aparecer nunca y por desconocerse el desenlace que esta coyuntura pudiera tener.

Es interesante repasar la identificación de Gabriela con la lámpara. En A va desgranando una secuencia de posibles razones que pudieran explicar el caso de aquella lámpara incansable. Primero expresa la posibilidad de una penitencia, voluntaria o involuntaria: la lámpara o sería santa que quiere arder o pecadora que debe purgar. En ambos casos la lámpara ardería para su propia purificación, ya que su estado aún no es el de una plenitud cabal. Después se dice que tal vez “(arde) vuela y dura” “porque a nadie (aprendió)”, verso 68, tachado por Gabriela. Me parece que el verbo “aprendió” vendría a significar aquí lo mismo que amó. En vez de aquella idea, Gabriela escribió debajo: “porque los suyos (están muertos) murieron”. Descartó quizás la forma “están muertos” para escamotear un significado demasiado mortal —muertos que siguen estando muertos— y en cambio prefirió decir “murieron” para dejar abierta toda clase de perspectivas: el más allá, los vínculos, la resurrección. Estas dos razones hipotéticas —arder porque no se quiso a nadie o porque los suyos murieron— a primera vista no dan motivo lógico para que la lámpara continúe ardiendo. Debemos extender el valor que encierran: las dos razones explican un estado de pura soledad, nadie acompaña a esa lámpara, ni un amor ni nadie de su casta. Así vivió muchos años Gabriela, y el parecido salta como un eco, asegurándonos en la convicción de estar leyendo un autorretrato figurado, igual que en “Locas mujeres”, de *Lagar*. Este poema pudo haberse titulado “La que arde” y haber expuesto su asunto sin recurrir a una lámpara. La última razón es misteriosa y es trágica: “porque ama su costumbre”. Por “costumbre” podemos entender “oficio”, “destino”, “vocación”, “índole”. Así se expresa una actitud de aceptación enamorada de la situación vital o metafísica. Gesto heroico en todo caso. La poderosa visualidad de Gabriela se puede admirar en la estrofa VIII de

A, en donde ella ve "el ojo de (oro y) de sangre o de oro" de la lámpara, y "el iris (disco) ardiendo" del "Cristo Sacramentado". Aquel "disco" (prefirió poner "iris") es el disco o el círculo de la hostia en la custodia, e intuitivamente, Gabriela corrigió buscando una significación más exacta y a la vez más amplia. Al preferir "iris" a "disco", eligió una palabra que nos lleva hacia la presencia corporal del Cristo Sacramentado. Estando Su cuerpo y Su sangre y Su iris en la hostia, resulta más plena la expresión de su actualidad inefable, porque si hubiera dejado la primera idea de "disco", habría declarado el objeto material de la custodia cuya forma es circular como una pupila, y apuntando al objeto le hubiera restado cuerpo a Cristo.

Otro acierto de visualización son los versos 54 a 56, estrofa V de la versión A: "sabe su vaso de tinieblas, / o el estandarte de luces / que estalla junto con los cantos". En la versión editada por Gabriela estos versos ya no aparecen. Quizás fuese posible detectar un reflejo en los versos 45 a 48 de la estrofa VII: "Tambaleando en humareda, / ebria de dolor y amor, / desollada lanzaría / hasta que ya fue aupada". Pero el dejo está ya muy atenuado. Señalo aquí que donde dice "desollada lanzaría" me parece que hay una errata. Porque al leer "desollada lanzaría" uno espera saber qué cosa o qué criatura sería lanzada por la desollada, pues el verbo lanzar exige algo lanzado, o sea, requiere un complemento directo. Por este motivo yo sacaría el "lanzaría" y colocaría allí "danzaría", de modo que la estrofa sea: "...ebria de dolor y amor, / desollada danzaría / hasta que ya fue aupada". El sentido quedaría algo mejor, pero nunca absolutamente nítido; "danzaría hasta que ya fue aupada", es construcción que no funciona dentro de la sucesión normal de nuestros tiempos verbales.

Si dijese: "danzaría hasta ser aupada" o "hasta que ya fuese aupada" entonces la estrofa me parecería transparente... Tal como la leo no logro entenderla. Sin embargo, clara o turbia, la estrofa ofrece una noción lírica llena de emoción. Y eso basta. Yo prefiero los versos 52 a 56 de la versión A, y en general

prefiero toda la versión A, tal como se halla, incompleta, porque posee mayores aciertos de detalle y mejor efecto total. Llega más hondamente que la última, a pesar de ser B la más trabajada y artística. Al compararlas advertimos la conocida congelación que se produce cuando un bosquejo genial se vuelve una obra trabajadísima. Se ha extenuado la espontaneidad original. La versión última tal vez esté mejor escrita; ha sido ordenada, dispuesta y matizada meticulosamente, ¿pero no era mucho más emocionante aquel desorden, aquel balbucear de confesión de adentro? Incluso la presencia de lo cuasi anecdótico, como mencionar el Ródano, Francia, Umbría, Sicilia y Palermo, sedes de lámparas, sitios preciosos que construyen un súbito paisaje de fondo, tácito, sugerido pero presente, no desafina ni desenfoca la atención hacia el asunto verdadero del poema que es la relación entre las lámparas y Cristo. Al contrario, porque después de salir del ámbito en donde perdura esa lámpara el Yo del poema describe su relación con las lámparas para acabar declarándolas insomnes y desesperadas por Cristo, especie de resumen o coda final que sucede a la parábola, dejándola clavada en aquella última imagen: "pecho a pecho y la brasa en la brasa". Y gracias a aquellas alusiones a dejar Francia podemos fechar el poema en el año 1945 ó 1946.

Esta serie de cotejos de lo general y de lo detallado de ambas versiones nos permite una mejor comprensión del poema tal como lo editó Gabriela en *Lagar*. Asimismo nos permite conocer cómo corregía y dirigía su onda lírica. La versión A, anterior, preliminar, tal vez no sea estrictamente la primera, pero muestra el proceso de exactitud a que todo poeta somete su marea interior. En este caso estamos ante el dilema de cómo expresar algo del modo más preciso y más hermoso. Cada lector sabrá cuál de ambas versiones gana más su gusto o su corazón.

Relaciones estructurales.

Los cuadros que siguen muestran las columnas dorsales de las dos versiones: estrofa a estrofa y verso a verso se puede seguir la evolución de cada miembro.

ESTROFAS

VERSIÓN A

I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X

VERSIÓN B

I y V
IV
VIII y IX
II
III y VII
desaparece
VII
VI
eliminada
V, VIII y VI

VERSOS

1 I
2
3
4
5
6
7
8 a 18 eliminados en B, I.
19 a 21
22
23 II
24
25
26
27
28

1 I
2
3
4
5
6

26 a 28 de V
29
21

22 }
23 } IV
24 }
25 }

29	III		
30		50	} VIII
31		51	
32		52	
33			
34		54	} IX
35		55	
36	IV	7	} II
37		8	
38			
39		9	
40			
41		10	} II
42		11	
43		11	
44		11	
*45		13	
46		12	
47		13	
48	V	14	} III
49			
50		15	
51		16	
52		eliminado	
53		43 y 44	VII
54		45	VII
55		47 y 48	VII
56			

* DETALLE DE LAS TRANSFORMACIONES DE LOS VERSOS 45 a 47 de A.

A: 45 - *rasando* - *naves*
 46 - *golpeando* - *columnas*
 47 - *picoteando* - *capiteles*

B: 12 - *sorteando* - *columnas*
 13 - *rasando* - *capiteles*

57	VI	
58		eliminados
59		
60		
61	VII	
62		eliminados
63		
64		42
65		43
66		44
67		41
68		
69		44
70		VII
71	VIII	
72		35
73		35
		36
74		eliminados
75		
76		
77	IX	
78		eliminados
79		
80		
81		
82	X	
83		
84		
85		
86		33
87		V
88		
89		

120

LUIS VARGAS SAAVEDRA

90	53	VIII
91		
92		
93	53	VIII
94	53	VIII
95	53	VIII
96		
97		
98		
99		
100	39	VI
101	40	VI

LUIS VARGAS SAAVEDRA

Oakland University - Michigan.

NOTAS

ACERCA DE LA FECHA DE COMPOSICIÓN DE LA *FARSA O CUASI COMEDIA DEL SOLDADO*

de LUCAS FERNÁNDEZ.

Si al estudiar un determinado autor dramático contamos con la fecha de composición de su producción, ciertas dificultades del trabajo de crítica se ven reducidas, pues no solo podemos establecer una ordenación cronológica de sus obras sino que también es posible determinar las relaciones de anterioridad o posterioridad con respecto a las obras de otros autores coetáneos. Esta última posibilidad permite resolver problemas que de otro modo son casi insalvables, ya que si hallamos entre dos obras de autores diferentes semejanzas temáticas o estilísticas significativas, estamos en condiciones de saber quién es el imitador y quién el imitado.

En la producción dramática anterior al siglo XVII, solo en casos excepcionales podemos contar con la fecha de la edición príncipe de las obras y, luego, el poder establecer la fecha de composición de cada obra es fruto, también excepcional, de un minucioso estudio del texto. Este puede ofrecer a veces alusiones histórico-sociales fechables con cierta exactitud, circunstancia que nos acercará a la época de composición: si se alude a una batalla, a una campaña, a unas bodas o a un nacimiento, se puede deducir que la composición es indudablemente posterior al acontecimiento¹.

¹ S. GRISWOLD MORLEY, "Notas sobre cronología lopesca", *EFE*, XIX (1932), 151-154. Considera Morley que se necesita mucho tino para utilizar este sistema de fijar el "terminus ad quem" de una composición. Así, la descripción minuciosa de las bodas de Felipe III (1599) que Lope

Una de las obras del teatro pre-lopesco que ha dado bastante tarea a la crítica es la *Farsa o cuasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, para la cual contamos precisamente con la fecha de la edición príncipe. Las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández se publicaron en Salamanca, en 1514². Tanto Emilio Cotarelo como J. P. Wickersham Crawford se han ocupado en determinar la fecha en que Lucas Fernández escribió la *Farsa del soldado*, problema que ligian con el de la indudable relación entre la *Égloga de Fileno y Zambardo* de Juan del Encina y la *Égloga II* de Antonio Tebaldeo³.

Según E. Cotarelo, la *Farsa del soldado* se escribió en 1497: toma en cuenta que en esta farsa L. Fernández alude a tres obras de Encina, la *Égloga de Fileno y Zambardo*, el *Triunfo del Amor* y la *Égloga de Cristino y Febea*⁴. Nos interesa la alusión al *Triunfo del Amor* porque esta égloga puede ser fechada con bastante precisión, ya que se representó ante el príncipe don Juan poco antes de su matrimonio, realizado en octubre de 1497.

hace en *El rústico del cielo* no es suficiente para decidir que la obra se escribió en ese año. Frente a otras referencias del texto, Morley piensa que debió escribirse unos cinco años después de este hecho y que la descripción minuciosa de las bodas se debería a que los Reyes asistían a la representación. Hay que agregar que en ciertos casos tampoco puede descartarse una interpolación posterior a una primera redacción.

² "Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril: y castella / no. Fechas por Lucas Fernandez. Salamantino Nue / uamente impressas". Concluye: "Fue impressa la presente obra en Sala / manca por el muy honrrado varon Loren / ço de liom dedei a x dias del mes de noui / bre de M. quinientos et quatorze años". Reproducción en facsímile de la primera edición de 1514 publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1929.

³ Emilio Cotarelo, "Juan del Encina y los orígenes del teatro español" en *Estudios literarios de España*, Madrid, 1901, pp. 170-172; J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, "The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*, *RHi*, XXXVIII (1916), 218-231; E. COTARELO, "Prólogo" a la edición facsimilar del *Cancionero* de JUAN DEL ENCINA, publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1928; E. COTARELO, "Prólogo" a la edición facsimilar de las *Farsas y Églogas* de LUCAS FERNÁNDEZ publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1929; J. P. W. CRAWFORD, "Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's second Eclogue", *HR*, II (1934), 327-333. No he podido consultar el primero de los trabajos mencionados.

⁴ *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas*

En la *Farsa del soldado* el pastor Prabos se lamenta de su infortunio amoroso y recuerda a otros amantes desdichados:

Tambien me ñembra Pelayo,
Aquel qu'el Amor hirió,
Que en aquel suelo quedó
Tendido con gran desmayo.⁵

Más adelante, cuando el Soldado trata de dar una definición del Amor, dice de él:

Es de color muy morado,
Y es muchacho niño y ciego,
Y es de muy bella facion.
Tira saetas de huego
Sin sosiego;
Siempre hiere á traicion.

Y el pastor Pascual agrega esta observación:

Dende aquí al Diablo dó
Á rapaz de tan ruin maña.
Este, cuido, en la montaña
*Ogaño á un pastor hirió.*⁶

Para Cotarelo también estos últimos versos son alusión evidente al *Triunfo del Amor*. Concluye que como la palabra *ogaño* significó siempre en castellano el año presente, el actual, la *Farsa*

por LUCAS FERNÁNDEZ, *Salmantino*, Real Academia Española, Madrid, 1867, pp. 92-94.

Fileno él se mató
Y murió
Por amores de Zefira.
.....
Y aún Cristino en Religión
Se metió y dejó su hato.
Despues Amor de rebato
Le sacó de su intencion;
Envióle mensajera
Muy artera
Que lo tentase de amor,
Ninfa llamada Febera,
Muy artera,
Y volvióle á ser pastor.

⁵ *Farsas y Eglogas...*, Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1867, p. 93.

⁶ *idem*, pp. 103-104.

del soldado de Lucas Fernández debió ser escrita en el mismo año de 1497, y que las otras dos églogas de Encina lo fueron probablemente en 1496 ó 1497⁷.

Crawford no cree que los versos en que funda Cotarelo su afirmación deban referirse, sin dudas, al *Triunfo del Amor*: la *Farsa del soldado* de L. Fernández habría sido escrita, probablemente, después de 1509, ya que sería posterior a la *Égloga de Fileno y Zambardo* que se escribiría entre 1506 y 1509⁸. Una comparación minuciosa de los elementos internos de esta última égloga de Encina y la *Égloga II* de Tebaldeo, lleva a Crawford a concluir que el autor italiano es el antecedente de Encina⁹.

Aun si admitimos que los versos de la *Farsa del soldado* citados por Cotarelo se refieren al *Triunfo del Amor*, se hace ineludible esta objeción: la palabra *ogaño* puede no tener el significado preciso de 'el año presente', 'el año actual', 'hoc anno'. El examen de vocabularios y diccionarios demuestra que la palabra se empleaba, ya desde época bien antigua, con un sentido lato, es decir, con la significación de 'en estos tiempos', 'en los tiempos presentes'. El adverbio aparece en el *Libro de buen amor*, 762 d:

nunca la golondrina mejor consejo ogaño

⁷ E. COTARELO, "Prólogo" al *Cancionero* de JUAN DEL ENCINA, ed. cit., pp. 24-25.

⁸ J. P. W. CRAWFORD, "Encina's *Égloga de Fileno...*" art. cit., p. 332. En "The Braggart Soldier in Spanish Drama", *RE*, II (1911), 190, Crawford consideraba a la *Farsa del soldado* escrita entre 1505 y 1508, afirmación lateral que se da sin fundamentos que la respalden. Es importante señalar que la *Égloga de Fileno y Zambardo* aparece por primera vez en el *Cancionero* de 1509 (Cfr. Catálogo de Salvá, I, 231).

⁹ J. P. W. CRAWFORD, "Encina's *Égloga de Fileno...*" art. cit., 330, señala la brevedad de la égloga italiana (151 versos) frente a la extensión de la de Encina (704 versos); su unidad de propósito, sin la presencia de Zambardo que logra en Encina la distensión con su intervención cómica; la ausencia del debate entre Fileno y Cardonio acerca de las mujeres y, en suma, la estructura total de la obra que confirma a Tebaldeo como antecedente de Encina. Por otra parte, si las *Églogas* de Tebaldeo se publicaron en 1498 y si Encina fue por primera vez a Italia a fines de 1499, ¿cómo pudo Tebaldeo, entonces en Mantua o en Bologna, conocer esta obra no publicada de Encina?

Es decisivo el testimonio de J. Corominas¹⁰ para quien *ogaño* tiene ahí visiblemente un valor generalizador: por oposición a *antaño*, *ogaño* toma el valor de 'en esta época', 'en nuestro tiempo'. Nebrija en el *Vocabulario español-latino* da a *ogaño* el significado de 'hodie', esto es, 'hoy', 'ahora', 'en nuestro tiempo'. El *Diccionario histórico de la lengua española*¹¹ cita su utilísimo ejemplo que ilustra el significado que por extensión puede tener *ogaño*; se trata de un romance antiguo: "Aquí pagaréis traidor, / lo de antaño y lo de ogaño, / el mal consejo que diste / al rey don Pedro tu hermano". Y si *antaño* equivale aquí a 'en tiempo antiguo', como en el texto *antaño* y *ogaño* están dadas en oposición, es obvio concluir que *ogaño* bien puede no limitarse a su acepción etimológica de 'en este año'. Descartada la significación restringida de *ogaño*, y frente a las conclusiones de Cotarelo y de Crawford acerca del año en que suponen se escribió la *Farsa del soldado*, deben considerarse con atención los argumentos que respaldan la opinión de M. Cañete¹², pues se funda en una alusión histórico-social que le permite suponer que esta farsa de L. Fernández se escribió entre 1505 y 1508. Cuando los pastores enrostran al Soldado el deshonesto vivir de las gentes de su profesión, reciben esta respuesta:

Pues no hacemos tanto mal
Que no hagamos algun bien:
Que á la gran Jerusalem
Imos á sentar real.¹³

Y más adelante, la curiosidad de los pastores por conocer los implementos del Soldado, da lugar a este diálogo:

¹⁰ JOAN COROMINAS, Edición crítica de JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1967. Giorgio Chiarini en la "Edizione crítica del *Libro de buen amor*", Verona, 1967, traduce el verso citado: "Mai il consiglio de lla rondine tornó più opportuno che nella presente circostanza"; y en el glosario final traduce *ogaño* como 'ora', 'adesso'.

¹¹ *Diccionario histórico de la lengua española* publicado por la Real Academia Española, Madrid, 1933, t. I.

¹² MANUEL CAÑETE, "Prólogo" a la ed. cit. de las *Farsas y Eglogas*, 1867, pp. XXVIII-XXXVI.

¹³ *Farsas y Eglogas*..., ed. cit., 1867, p. 107.

Pascual.	Y aquest'otro ¿qu'és?
Soldado.	Un peto.
Pascual.	Y ¿á qué traés esta cruz?
Soldado.	Á que á nosotros dé luz... ¹⁴

Considera Cañete que estos versos aluden a alguna cruzada a Tierra Santa que los Reyes Católicos debieron emprender, aunque la campaña no llegó a cristalizar. Cree Cañete que esta campaña cristiana debió de intentarse antes de morir Colón o a poco de fallecido, por mayo de 1506, ya que toma en cuenta dos de sus cartas en las que Cristóbal Colón¹⁵ expresa su intención de llevar a cabo la empresa.

Resulta, sin duda, muy convincente ver en los versos citados de la *Farsa del soldado* una referencia a un intento de vastos alcances: aniquilamiento del Islam, reconstrucción de la cristiandad, reconquista de Jerusalén. Hacia 1506, España estaba en óptimas condiciones para llevar a cabo tan importante proyecto; acababa de arrojar al Islam a África y había obtenido venturosos resultados con su política en Italia. La necesidad de continuar en África la lucha contra los infieles había sido, desde largo tiempo atrás, la preocupación primera de los Reyes Católicos. Los aplazamientos de la iniciación de la guerra contra los infieles habían sido repetidos: hacia 1494 y 1495, lá primera guerra de Nápoles, promovida por Carlos VIII; hacia 1504 la segunda guerra de Nápoles que tan contra los deseos de los reyes

¹⁴ *Farsas y Églogas...*, ed. cit., 1867, pp. 116-117.

¹⁵ Una de ellas está dirigida al papa Alejandro VI en la que dice que tomó la empresa de descubrir y ganar las tierras del oro para gastar "lo que della hoviese en presidio de la Casa santa" (Cfr. *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, coordinada é ilustrada por don MARTÍN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE*, Madrid, 1825, t. II, p. 282); en otra carta que en su *Libro de las Profecías* dirige a los Reyes Católicos, dice: "Milagro evidentísimo quiso facer Nuestro Señor en esto del viaje de las Indias, por me consolar á mí y á otros en estotro de la Casa santa". No queremos omitir una observación que Cañete agrega: el segundo verso de la *Farsa del soldado*, "Lazerado y aborrigo" (sic), es de un villancico de Encina; Lucas Fernández debió de tomarlo del *Cancionero* de 1501 o del de 1505 pero, sin duda, con anterioridad al de 1509. Funda su afirmación en la comparación de las distintas lecciones del *Cancionero* de Encina: 1496, "Lazerado yo aborrído"; 1501 y 1505, "Lazerado y aborrído"; 1509, "O lazerado é aborrído".

españoles había provocado Luis XII de Francia; y, por último, la muerte de Isabel, a fines de 1504¹⁶.

Uno de los versos de la *Farsa* de Lucas Fernández, me hace pensar que esos intentos de iniciar la lucha contra los infieles se debieron hacer hacia fines de 1506, durante la regencia de Fernando. Uno de los pastores invoca: "Guarde Dios al rey Herrando"; luego es obvio suponer que la obra tiene que ser posterior a la muerte de Isabel, y aun posterior al pequeño lapso en que su yerno, Felipe I, ocupa la regencia del reinado. El rey Fernando se vio obligado por intransigencias de su yerno a salir de Castilla y regresó después de la muerte de este, ocurrida en setiembre de 1506. Había estado en Italia, donde las exhortaciones del papa Julio II debieron darle renovados bríos para comenzar la campaña tantas veces postergada, campaña que fue también uno de los imperativos del testamento de Isabel. En Nápoles recibió Fernando a fray Egidio de Viterbo, vicario general de la orden de San Agustín, quien pronunció en presencia suya y de todos los cardenales y de los miembros de la Curia pontificia un sermón, en nombre del Papa, exhortando a la guerra contra los turcos, encaminada a reconquistar Constantinopla y Jerusalén. Por medio del mismo fray Egidio de Viterbo, hizo saber Fernando a Julio II que estaba "muy inclinado a proseguir la guerra contra los infieles y deseaba sobre todas las cosas del mundo servir a Nuestro Señor en ella" y proponía al Papa que ambos se pusieran de acuerdo para llevar a cabo el intento. Fernando prometía dar para la empresa todos los recursos de sus estados, y aún más, que iría en persona a hacer aquella guerra si el Papa prestaba a su vez todo el favor y ayuda que la grandeza de aquel asunto requería¹⁷. Puede decirse que apenas vuelto a España el rey Fernando se ocupó, como primera medida, de robustecer sus fuerzas marítimas. "Puso entonces el Rey —dice Zurita—¹⁸ todo su pensa-

¹⁶ José M. DOUSSINAGUE, *La política internacional de Fernando el Católico*, Madrid, 1944, pp. 126-127.

¹⁷ J. M. DOUSSINAGUE, op. cit., pp. 144-147.

¹⁸ JERÓNIMO ZURITA, *Historia del Rey don Fernando*, lib. VIII, cap. XI (apud J. M. DOUSSINAGUE, op. cit., p. 154).

miento y cuidado en mandar poner en orden su armada y acrecentarla para entender en la guerra de los infieles". Contaba entonces el rey Fernando con la tenacidad y el entusiasmo del cardenal Jiménez de Cisneros. A instancias de éste, el Rey solicita en el mismo año de 1506 ayuda a sus dos yernos, Manuel de Portugal y Enrique de Inglaterra¹⁹. El mismo cardenal Cisneros encabezó la campaña a África, coronada en 1508 por la conquista del Peñón de Gomera, en 1509-1510 por las de Orán, Bujía, Trípoli y las sumisiones de Argel, Tenes y Dellys. La derrota que sufrió la expedición contra la isla de Gerba, en 1510, puso fin a la actividad africana del reinado²⁰.

Como vemos, los proyectos de largo alcance no cristalizaron; pero el fervoroso entusiasmo que hacia 1506 empuja a España a los preparativos, hace suponer que los soldados se sentirían exaltados por la gigantesca empresa que el Rey les reservaba. Sin duda, mucho de ese entusiasmo se debió a que el mismo cardenal Cisneros se puso al frente de las tropas. Según W. Prescott²¹, "the spirit of the soldier burned strong and bright under his monastic weeds".

Si admitimos que los versos citados de la *Farsa del soldado* de Lucas Fernández reflejan el colectivo entusiasmo que despiertan, hacia 1506, los preparativos para esta cruzada a Tierra Santa, debemos suponer que la obra se escribiría en 1507 o, cuanto más, a principios de 1508.

ANTONIA FERNÁNDEZ

¹⁹ MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1950, t. I, p. 61.

²⁰ F. SOLDEVILA, *Historia de España*, Barcelona, 1954, t. III, pp. 121-124.

²¹ WILLIAM H. PRESCOTT, *History of the reign of Ferdinand and Isabella*, Boston, 1856, v. III, pp. 297-298.

ACERCA DE LOS PREDICADOS VERBOIDALES

1. Predicados no verbales. Definición.
 - 1.1. Verboides.
2. Los verboides como predicados.
 - 2.1. Infinitivo.
 - 2.11. Predicado nominal.
 - 2.12. Predicado verboidal.
 - 2.2. Participio.
 - 2.3. Gerundio.

Conclusiones.

1. PREDICADOS NO VERBALES.

Consideramos predicados no verbales a todos aquellos cuyo núcleo es una forma sustantiva, adjetiva adverbial o verboidal¹.

1.1. VERBOIDES. Llamamos verboides a las formas no personales del verbo que, como clase sintáctica de palabras, tienen doble función no obligatoria². Ambas integran la doble función que los verboides pueden tener en el texto.

Los verboides en español son: infinitivo, participio y gerundio. Cada una de estas formas desempeña 1) una función particular que no le es privativa: el infinitivo es sustantivo, el participio es adjetivo y el gerundio es adverbio³ y 2) una función común a los tres, que es la de ser núcleos de modificadores ver-

¹ Sobre la relación sujeto-predicado, véase BARRENECHEA, A. M., "Las clases de palabras en español como clases funcionales", *EPh*, XVII, 2, 1963, § 2. En cuanto a la denominación de *Predicado Verbooidal* como tipo de predicado, véase KOVACCI, O., "La oración en español y la definición de sujeto y predicado", *Fil*, IX (1963), 116, § 4.1.

² BARRENECHEA, A. M., op. cit., p. 309.

³ BELLO, A., *Gramática de la lengua castellana*, § 419 y ss.

bales; es decir: admiten los mismos modificadores que el verbo en forma personal.

2. LOS VERBOIDES COMO PREDICADOS.

Examinaremos la capacidad de los verboides para constituir predicados no verbales. La doble función del verboide no se manifiesta en todos los casos con igual potencialidad cuando es predicado de una oración. Esto se pone en evidencia cuando se trata de determinar la función del infinitivo que, según las circunstancias, puede ser predicado nominal (PN) o predicado verboidal (PVb); y en especial cuando se trata de determinar la del participio, cuya naturaleza verbal, debilitada⁴, admite que se convierta fácilmente en adjetivo, dando lugar a la oscilación en la determinación de su función como predicado nominal y predicado verboidal.

Nos proponemos mostrar el funcionamiento sistemático de los verboides como predicados nominales o predicados verboidales, mediante dos métodos correlativos: 1) la posibilidad de catálisis⁵ y 2) la transformación, o sea la relación constante entre estructuras⁶, obtenida en algunos casos por la presencia de catalizadores. Además, en cuanto al participio, su función como predicado puede definirse también por la compatibilidad con determinadas categorías contextuales⁷.

2.1. INFINITIVO. En la determinación de la función como predicado del infinitivo es aclaratoria la siguiente característica:

⁴ BARRENECHEA, A. M., art. cit., p. 309, nota.

⁵ Catálisis es la comprobación de relaciones por interpolación de ciertas funciones o categorías; por ello es correlativa de la transformación. El concepto difiere, pues, del presentado por L. Hjelmslev en *Prolegomena to a theory of language* (trad. de F. J. WHITFIELD). Revised English edition, Madison, 1961, pp. 93-96.

⁶ Es una relación reversible. Con ello el concepto de transformación se acerca más a la formulación de Harris que a la de Chomsky. Cfr. HARRIS, Z. S., "Co-occurrence and transformation in linguistic structure", *Lan*, XXXIII, N° 3, parte 1, 288.

⁷ Por *categoría contextual* queremos significar una clase paradigmática admitida por el contexto.

cuando el infinitivo es núcleo de PN de una oración, el sujeto de esta no es el mismo sujeto del infinitivo. Ejemplo:

Hecho de villano, tirar la piedra y esconder la mano.

Si el infinitivo es núcleo de PVb el sujeto de la oración es el mismo del verboide. Esto ocurre, por ejemplo, en las oraciones exclamativas que llevan infinitivo⁸:

¡Yo vivir en el campo! La idea solamente me hace temblar.

2.11. PREDICADO NOMINAL. Una oración del tipo *mi deber, luchar por ellos*, con infinitivo como PN, admite dos tipos de transformación:

1) se transforma en la oración correspondiente *mi deber, luchar yo mismo por ellos*, con el agregado de la categoría de énfasis⁹ representada por *yo mismo*, sujeto del verboide. Este sujeto es enfático pues en el contexto de la oración figura el posesivo (*mi*) que precisa sus características morfémicas pertinentes (1^a persona, singular).

2) se transforma en *mi deber es luchar por ellos* con el agregado de la categoría de énfasis representada por el verbo (*es*)¹⁰ que convierte al predicado en verbal y a la construcción de infinitivo en su predicativo.

⁸ Cfr. RAE, ed. 1951, § 311. Ejemplo de LOMBARD, ALF, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*. Uppsala, 1936, p. 2.

⁹ ALARCOS LLORACH, E., *Gramática estructural*, Madrid, 1951, p. 71.

¹⁰ Cfr. HJELMSLEV, L., *Essais linguistiques*, TCLC, XII, p. 176 y ss. Hjelmslev, llama *relieve bajo* al señalamiento de persona gramatical incluido en el verbo (*sum*); y *relieve alto* del sujeto gramatical al refuerzo enfático del sujeto señalado por el verbo (*ego sum*). En el caso del infinitivo, decimos que cuando es PN de una oración, el sujeto del verboide, que no es el mismo sujeto de la oración, admite un agregado enfático que equivale a la expresión reforzada de lo que para Hjelmslev es relieve alto.

	PN
	+ S enfático
relieve alto	+ infinitivo
relieve bajo	+ infinitivo

bales; es decir: admiten los mismos modificadores que el verbo en forma personal.

2. LOS VERBOIDES COMO PREDICADOS.

Examinaremos la capacidad de los verboides para constituir predicados no verbales. La doble función del verboide no se manifiesta en todos los casos con igual potencialidad cuando es predicado de una oración. Esto se pone en evidencia cuando se trata de determinar la función del infinitivo que, según las circunstancias, puede ser predicado nominal (PN) o predicado verboidal (PVb); y en especial cuando se trata de determinar la del participio, cuya naturaleza verbal, debilitada⁴, admite que se convierta fácilmente en adjetivo, dando lugar a la oscilación en la determinación de su función como predicado nominal y predicado verboidal.

Nos proponemos mostrar el funcionamiento sistemático de los verboides como predicados nominales o predicados verboidales, mediante dos métodos correlativos: 1) la posibilidad de catálisis⁵ y 2) la transformación, o sea la relación constante entre estructuras⁶, obtenida en algunos casos por la presencia de catalizadores. Además, en cuanto al participio, su función como predicado puede definirse también por la compatibilidad con determinadas categorías contextuales⁷.

2.1. INFINITIVO. En la determinación de la función como predicado del infinitivo es aclaratoria la siguiente característica:

⁴ BARRENECHEA, A. M., art. cit., p. 309, nota.

⁵ Catálisis es la comprobación de relaciones por interpolación de ciertas funciones o categorías; por ello es correlativa de la transformación. El concepto difiere, pues, del presentado por L. Hjelmslev en *Prolegomena to a theory of language* (trad. de F. J. WHITFIELD). Revised English edition, Madison, 1961, pp. 93-96.

⁶ Es una relación reversible. Con ello el concepto de transformación se acerca más a la formulación de Harris que a la de Chomsky. Cfr. HARRIS, Z. S., "Co-occurrence and transformation in linguistic structure", *Lan*, XXXIII, N° 3, parte 1, 288.

⁷ Por *categoría contextual* queremos significar una clase paradigmática admitida por el contexto.

cuando el infinitivo es núcleo de PN de una oración, el sujeto de esta no es el mismo sujeto del infinitivo. Ejemplo:

Hecho de villano, tirar la piedra y esconder la mano.

Si el infinitivo es núcleo de PVb el sujeto de la oración es el mismo del verboide. Esto ocurre, por ejemplo, en las oraciones exclamativas que llevan infinitivo⁸:

¡Yo vivir en el campo! La idea solamente me hace temblar.

2.11. PREDICADO NOMINAL. Una oración del tipo *mi deber, luchar por ellos*, con infinitivo como PN, admite dos tipos de transformación:

1) se transforma en la oración correspondiente *mi deber, luchar yo mismo por ellos*, con el agregado de la categoría de énfasis⁹ representada por *yo mismo*, sujeto del verboide. Este sujeto es enfático pues en el contexto de la oración figura el posesivo (*mi*) que precisa sus características morfémicas pertinentes (1^a persona, singular).

2) se transforma en *mi deber es luchar por ellos* con el agregado de la categoría de énfasis representada por el verbo (*es*)¹⁰ que convierte al predicado en verbal y a la construcción de infinitivo en su predicativo.

⁸ Cfr. RAE, ed. 1951, § 311. Ejemplo de LOMBARD, ALF, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*. Uppsala, 1936, p. 2.

⁹ ALARCOS LLORACH, E., *Gramática estructural*, Madrid, 1951, p. 71.

¹⁰ Cfr. HJELMSLEV, L., *Essais linguistiques, TGLC, XII*, p. 176 y ss. Hjelmslev, llama *relieve bajo* al señalamiento de persona gramatical incluido en el verbo (*sum*); y *relieve alto* del sujeto gramatical al refuerzo enfático del sujeto señalado por el verbo (*ego sum*). En el caso del infinitivo, decimos que cuando es PN de una oración, el sujeto del verboide, que no es el mismo sujeto de la oración, admite un agregado enfático que equivale a la expresión reforzada de lo que para Hjelmslev es relieve alto.

	PN
	+ S enfático
relieve alto	+ infinitivo
relieve bajo	+ infinitivo

Hay una tercera posibilidad de transformación del enfrentamiento sujeto-verboide que no se cumple cuando el infinitivo es PN; en este caso la construcción con infinitivo no admite la transformación del verboide en el verbo correspondiente, pues no se mantiene la relación semántica entre S y P:

* *Mi deber lucha por ellos.*

2.12. PREDICADO VERBOIDAL. En oposición al caso antes examinado en que el infinitivo es PN, esta estructura no admite ninguna de las dos primeras transformaciones, pero sí la tercera. Una oración como *¡ellos llamarme injusto!* se transforma en *ellos me llaman injusto*. Es decir, el predicado verboidal se corresponde con un predicado verbal de la misma base.

2.2. PARTICIPIO. Es un derivado verbal que puede desempeñar la función de adjetivo. El valor o función predominante en el participio es nominal; su naturaleza verbal está señalada por el hecho de que admite predicativo y agente¹¹, aunque es incompatible con los pronombres enclíticos.

Antes de definir las características del participio como predicado se imponen algunas aclaraciones.

De acuerdo con sus formas de ocurrencia, los participios pueden dividirse en tres grupos:

1. participios como componentes de frase verbal. ,
2. participios sólo con valor adjetivo.

También es relieve alto la presencia del verbo *ser* en un predicado.

	Predicado
relieve alto	+ "ser" + infinitivo
relieve bajo	+ infinitivo

¹¹ BARRENECHEA, A. M., art. cit., p. 309.

3. "verdaderos participios" según la denominación de Roca Pons¹².

Entre el primer grupo y los otros dos hay dos diferencias: la primera consiste en la condición de *dependencia* que hace que los participios del grupo 1 se consideren fusionados en una unidad con un verbo auxiliar formando la conjugación perifrástica (tiempo compuesto y frase verbal pasiva)¹³, mientras que los participios del grupo 2, por ausencia del verbo auxiliar, mantienen su independencia.

La segunda diferencia, derivada de la primera, consiste en que los participios del grupo 1 expresan un *estado* resultante del proceso verbal, y los participios de los otros grupos expresan una *cualidad* derivada de un verbo¹⁴.

Cuando el participio expresa cualidad, su función como predicado ofrece cierta oscilación entre la de PN y PVb: *El vino, más templado y no tan empinado; Hecha la ley, hecha la trampa*. Esta oscilación puede reducirse, en parte, aplicando las reglas de subcategorización estricta¹⁵, es decir las reglas que analizan el símbolo según los contextos sintácticos que él exige.

En expresiones como *el regalo, agradecido; el chico, agradecido; el perro, agradecido*, el participio admite agente en el primer caso: *el regalo, agradecido por el secretario; agradecido*, en el segundo caso, no lo admite, mientras que el tercer ejemplo puede ser compatible con el agente: *el perro, agradecido por sus nuevos dueños*, o incompatible con él en otro contexto: *el perro, agradecido con su amo*.

¹² ROCA PONS, J., *Introducción a la Gramática*, Vergara; Barcelona; II, p. 89.

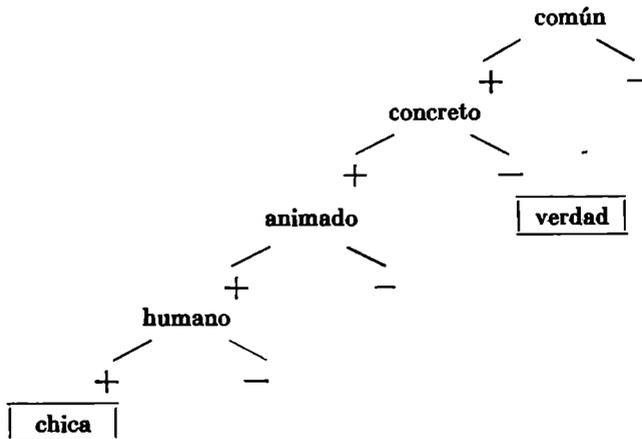
¹³ Cfr. ROSETTI M. M. DE, "La frase verbal pasiva en el sistema español", en *FÜ*, VII (1961), pp. 145-159.

¹⁴ ROCA PONS, J., op. cit., pp. 89-90.

¹⁵ CHOMSKY, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, The M. I. T. Press, Massachusetts, 2ª ed., 1965, p. 95: "Rules... which analyze a symbol in terms of its categorial context, I shall... call *strict subcategorisation rules*". Utilizamos nociones funcionales (sujeto, predicado, etc.) en lugar de categoriales (sustantivo, verbo, etc.) contra la opinión de Chomsky (p. 69), porque no interfieren aquí en la interpretación de la estructura profunda.

La observación de los ejemplos indica que el participio es PVb cuando admite complemento agente¹⁶. Cuando no lo admite es PN. De este modo, en el primer contexto del tercer ejemplo el participio es PVb; y en el segundo, predicado nominal.

¹⁶ Las reglas de subcategorización podrían completarse con las listas de verbos cuyos participios pertenezcan a uno u otro tipo de símbolo complejo, que es un símbolo categorial (sustantivo, verbo, etc.) especificado por rasgos sintácticos (para el sustantivo: \pm común, \pm concreto, etc.) Cfr. N. CHOMSKY, op. cit., p. 82. Los verbos se caracterizan como SC porque admiten la posibilidad de combinación con ciertos sujetos y/o ciertos modificadores del régimen verbal. Ese trabajo, sin embargo, excede los límites impuestos por esta nota, que no se refiere al subcomponente léxico, sino sólo al componente categorial (con la salvedad expuesta en la nota anterior). El siguiente ejemplo ilustra lo dicho (cfr. KOVACI, O., *Tendencias actuales de la gramática*, Columba, Buenos Aires, 1967, pp. 182-184). En una oración como *la verdad convence a la chica*, el análisis de los rasgos distintivos de los SC *verdad* y *chica* sería:



Cada sustantivo se especifica señalando la presencia (+) o ausencia (-) de una categoría determinada:

verdad [+ N, + común - concreto]

chica [+ N, + común + concreto + animado + humano]

Las reglas de subcategorización estricta muestran que *convence* admite como SC los contextos de la fórmula:

$$V \longrightarrow SC \left\{ \begin{array}{l} S \cdot \cdot \text{Obj} \\ S \cdot \cdot \end{array} \right\}$$

Por otra parte, la catálisis de *ser* en el PVb hace que el participio se fusione con él formando frase verbal pasiva¹⁷. Ello no ocurre cuando se trata del PN, pues la catálisis de *ser* o *estar* transforma al participio en predicativo¹⁸.

2.3. GERUNDIO. Frente a un sujeto siempre es predicado verboidal, y se comporta igual que el infinitivo en la misma función (cfr.

2.12); es decir, mantiene una relación constante con el predicado formado por su verbo: *usted diciéndome eso!* → *usted me dice eso.*

Esquema de la función de los verboides como predicados.

Verboides	Predicado	Catálisis	Transf. de la oración	Subcategorización
Inf.	Nom.	suj. enfát.	S+inf. — S. enfát.	(rég. verbal)
		"ser"	S+V—predicativo	
	Vb.		S—PV	
Ger.	Vb.		S—PV	(rég. verbal)
Part.	Nom.	"ser"/"estar"	S+V.—predicativo	(agente y predicativo)
	Vb.	"ser"	S—FV pasiva	

CONCLUSIONES

1. Consideramos verboidales a ciertos predicados cuyo núcleo es un verboide.

Pero S y Obj deben ser a su vez SO, de modo que la fórmula correspondiente al ejemplo *la verdad convence a la chica* es: *convence* [+ V] / [+ N, ± común] -a [+ N + humano] consignando solo los rasgos no redundantes de los sustantivos, los cuales especifican contextualmente al verbo como símbolo complejo.

¹⁷ Con catálisis de "ser" la estructura S + PVb se transforma en Tr. S + PVb → S-PV en que PV → frase verbal pasiva.

¹⁸ Con catálisis la estructura S + PN se transforma en

Tr. S + PN → S + PV en que PV → V + predicativo.

2. Los predicados verboidales en español pueden ocurrir con infinitivo, participio o gerundio.
3. En el caso del infinitivo y del participio, su función como predicado puede oscilar entre la de PN y PVb; es posible determinarla por los métodos de catálisis, de transformación y por el análisis de las categorías contextuales que admiten.
4. El gerundio es el único de los tres verboides que constituye PVb sin vacilación.

EUSEBIA HERMINIA MARTÍN

RESEÑAS

W[ALTER] PABST, *La creación gongorina en los poemas "Polifemo" y "Soledades"*. Traducción de Nicolás Marín, *RFE*, anejo LXXX, Madrid, CSIC, 1966. 148 pp. *

La traducción de esta obra publicada en su lengua original hace más de treinta años, plantea dos problemas: 1) qué significó ese estudio en el momento de su aparición; 2) qué vigencia tiene en el momento actual.

Cuando Pabst compuso su obra (1928-29) apenas sobrepasaba los veinte años. Esto explica el tono exaltado y a veces polémico de algunos pasajes, y el entusiasmo intacto y deslumbrado que se cuele por todas sus páginas. El arte de Góngora, con ser tan maduro y trabajado, asombra por su pujanza juvenil; y el mundo nítido y brillante que descubre atrae notablemente a los espíritus no marchitados por la experiencia y la reflexión. El mismo Pabst, en la *Nota del autor* a la traducción española le llama "trabajo de aprendiz" y alude al "tono de ira y entusiasmo que caracteriza esta apología".

El movimiento de revaloración de Góngora, después de la cerrada incompreensión de dos siglos, comienza, puede decirse, con la labor de L. P. Thomas, se afirma con la de A. Reyes y R. Foulché-Delbosc (su edición de 1921 permite un mejor conocimiento de la obra gongorina) y pasando por la obra ya clásica de Artigas (1925) triunfa en 1927 gracias al fervor, que cana-

* *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten "Polifemo" und "Soledades"*, *RH*, LXXX (1930), 1-29. Sigue la traducción en prosa alemana del *Polifemo* y un *Apéndice* con notas de la *Historia de la literatura española*, de L. Pfandl. La *Nota del autor* a la traducción española está fechada en Berlín, noviembre de 1961.

liza luego en estudios meditados, de la generación poética en que militan García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas. De este fervor es producto también la juvenil obra de Pabst, quien visitó España en 1926, poniéndose entonces en contacto con el movimiento intelectual de la Península.

El criterio seguido por Pabst para el estudio de la lengua de los grandes poemas gongorinos, a los cuales circunscribe su análisis¹, es el de aislar la obra literaria de su circunstancia. Por cierto que la circunstancia biográfica cuenta poco en Góngora; en cuanto a las coordenadas culturales que condicionan el fenómeno gongorino, Pabst, limitado a lo puramente estilístico, se atiene a señalar que lo gongorino (lo específico de Góngora) entronca con el gongorismo, entendiendo por gongorismo una tendencia que arraiga en el culteranismo de los autores del siglo XV y que, pasando por Herrera y Carrillo y Sotomayor, florece en el cordobés. Pero esto no pasa de ser una acotación, pues lo que interesa a Pabst es el estudio del programa lingüístico de Góngora: "Góngora no quiso escribir en castellano sino en gongorino, y el gongorino es una lengua que nadie habla, una lengua estilizada y esterilizada, una lengua muerta" (p. 18). A esta afirmación sorprendente se agrega la consideración de que esta lengua expresionista es una creación tan personal e independiente como el cosmos sobre el cual opera; que "esta lengua individual y personal" es "un conglomerado de elementos de otras lenguas". Y propone como programa lingüístico del "idioma gongorino" el soneto cuadrilingüe "Las tablas del baxel despedazadas" (en castellano, latín, italiano y portugués), en cuyo "encanto estético", único, se deleita. Si Pabst no se hubiera dejado arrastrar por su pasión aislacionista del fenómeno estético, habría considerado el soneto como simple pasatiempo al que se entregaron muchos poetas de entonces, y se habría evitado el prolijo análisis estilístico, mediante el cual demuestra (¡tan fácilmente!) que Góngora, gracias al ingenioso

¹ Utiliza la edición del *Polifemo* de A. Reyes y la de las *Soledades* de D. Alonso (1923 y 1927 respectivamente).

expediente, ha encontrado *l'expression de l'inexprimable*. También al estudiar "La frase" no dejan de sorprender, por lo rotundas, alguna afirmaciones, como que la omisión del verbo es un paso para prescindir de la sintaxis; o el considerar que los acusativos griegos y los ablativos absolutos constituyen algunas de las características más brillantes de la lengua artística de Góngora; o esta, realmente insólita: "Utiliza un tipo de construcción casi germánico: el nombre al principio, el predicado al final" (original p. 44; trad. p. 26).

El capítulo titulado *La lengua* que comprende vocabulario y sintaxis es, sin duda, el más débil del libro y el más vulnerable. Hubiera sido más lógico y ordenado hacer un estudio sistemático de la sintaxis gongorina en su totalidad, pero Pabst ha perdido de vista la unidad de este espinoso aspecto, y en *La técnica* incluye "Hipérbaton y trasposición" (hubiera sido preferible usar la conjunción *o*) que, en realidad, pertenece a la sintaxis, poniéndolo en plano de igualdad con "La alusión y la perífrasis", "La metáfora y la hipérbole". En el tratamiento de estos últimos aspectos sigue muy de cerca a Dámaso Alonso ("Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *Revista de Occidente*, febrero 1928, pp. 177-202). Desde el punto de vista de la perífrasis y la alusión, Pabst analiza la primera estrofa del coro II de la *Soledad I* (vs. 780-792). Algunas de sus interpretaciones (distribuidas en un cuadro tripartito bajo los epígrafes de *Contenido*, *Perífrasis de* y *Alusión a*) no parecen muy convincentes, no porque Pabst, en verdad, interprete desafortunadamente la estrofa, sino porque quiere forzar su sentido. Por ejemplo: los versos "virgen tan bella, que hacer podría / tórrida la Noruega con dos soles / y blanca la Etiopía con dos manos" (783-85), consumada hipérbole que intensifica hasta el absurdo el fuego de los ojos y la blancura de las manos, y en la que se entremezclan los conocimientos geográficos del autor, son interpretados por Pabst como alusivos a "sin rival desde el polo al ecuador". También parece extraño considerar el verso "Claveles del abril, rubies tempranos" (786) como alusivo al amor juvenil, cuando en realidad se refiere tanto al

adorno del cabello como al rubor de las mejillas de la novia. En los versos finales de la dedicatoria de las *Soledades* (p. 27) el sentido es tan claro que solo cabe una interpretación, que responde al viejo tópico de las dedicatorias de las églogas: cantará el instrumento pastoril, ya que no lo hace la trompa bélica; por algo le parece "ilógico" a Pabst el que él propone, pese a lo cual insiste en su errada interpretación, porque "no debemos imaginar solo lo que dicen las palabras literalmente, debemos comprender el complejo de ideas". Pero, precisamente, en Góngora el valor literal de las palabras es fundamentalísimo; y es esa atención hacia los contenidos semánticos lo que ha permitido a D. Alonso realizar su versión de las *Soledades*. Al estudiar las imágenes de sonido en estos mismos versos (p. 109) la explicación resulta extraña y sin sentido; y más extraña aún resulta su interpretación del final del romance de Píramo y Tisbe (p. 122). Dice Pabst: "El tema era: morir amando. Allí, en el romance de 1618 lo expresó mejor que nunca y ninguno de sus otros grandes poemas manifiesta la esencia de este sino de manera tan completa como el final de Píramo y Tisbe", que transcribe, y que considera una glorificación del amor. Lo único que Góngora quiso hacer en este caso (y lo logró magistralmente) fue lo contrario: desbaratar, mediante la befa más cruel, el halo romántico de la bellísima leyenda clásica.

En el apartado "Fábula e historia" la estadística permite establecer la importancia cuantitativa del elemento mitológico sobre el científico. Pabst revela en el análisis de estos aspectos una sutil penetración, que también se manifiesta en el estudio de *El contraste*; su análisis del *Polifemo* desde este punto de vista es muy acertado y ha servido de punto de partida para estudios posteriores.

Pero lo mejor de la obra es el capítulo *La psicología*; el autor, atraído por la idea de situar a Góngora entre los impresionistas, se dedica a un cuidadoso análisis de sensaciones e imágenes, así como a un estudio del paisaje que califica de específicamente gongorino, no barroco, cuando está desrealizado por el animismo o la personificación; o cuando personajes y natura-

leza se funden en deshumanizada pero viva amalgama: "Puesto que así toda la naturaleza queda transformada en simple reflejo del hombre, del hombre no queda más que su imagen reflejada en la naturaleza, deshumanizada en este espejo, flotando sobre el azogue de lo que cambia perpetuamente" (p. 71). El estudio del paisaje en Góngora, que está esperando un buen trabajo monográfico, encuentra en estas páginas un anticipo interesante, aunque no participemos de todas las ideas expuestas por el autor; así, por ejemplo, al referirse al paisaje que columbra el peregrino desde el balcón natural de la montaña (*Soledad I*, vs. 194-220) nos dice: "Sería un paisaje típicamente barroco... si no tuviera esa profundidad y esa lejanía que se va reduciendo en perspectiva en el río..." (p. 80). Creemos que, justamente, por esto es típicamente barroco, por la sensación de profundidad, de planos sucesivos en que se desenvuelve.

Excelente es el estudio de las sensaciones de color y luz (elementos predominantes) así como el de las imágenes dinámicas y auditivas, realizados sobre la base de minuciosas estadísticas. En cuanto al "Erotismo", estudiado en último término en el capítulo *La psicología*, nos parece que Pabst interpreta algunos versos del *Polifemo* más allá de las intenciones del autor. Admitimos que "Arde la juventud" pueda ser todo un programa erótico; pero afirmar que el último y tan desairado verso del poema ("yerno lo saludó, lo aclamó río") revele, gracias a las asociaciones que provocan las palabras *yerno* y *río*, "un ansia infinita de mujer" (p. 116), o que las ofrendas de Acis a Galatea dormida (fruta, leche y miel) sean símbolos de fecundidad, parece bastante audaz e injustificado. Por otra parte, ¿qué otra cosa podía ofrecer un pastor? Subraya Pabst la ausencia absoluta de obscenidad en los grandes poemas gongorinos, pese a la densa sensualidad que acusa el *Polifemo*, diluida ya en la *Soledad I* y casi ausente en la *Soledad II*, y considera que el amor es el aliento vital que equilibra el mundo vítreo de la poesía gongorina. El autor procura adscribir a Góngora al impresionismo. "Nadie como Góngora ha sido tan consecuente

con el impresionismo" (p. 99). Más adelante: "Si ya el *Polifemo* es tan impresionista, ¿cuánto más no lo serán las *Soledades*?" (p. 101). De la dificultad que el mismo Pabst encuentra para este encasillamiento dan fe otras expresiones: "La creación impresionista de Góngora es un mosaico de detalles impresionistas" (p. 99). ¿Impresionismo? ¿Expresionismo? Admitimos que la atención prestada a las sensaciones en general, el predominio del color sobre la línea, la ausencia del yo interior, la predilección por el uso de la frase nominal, puedan inducir a un joven investigador a tal clasificación, pero resulta poco convincente para un poeta tan fuertemente intelectual como Góngora. El libro se cierra con el capítulo *El gongorismo*. Pabst se esfuerza por hallar una definición de este fenómeno estilístico, cuyas concomitancias con el conceptismo no se le escapan. Las conclusiones finales están signadas por el tono panegírico y el entusiasmo del joven ensayista, cuyo trabajo, tan importante en su momento, merece la traducción que, lamentablemente, se hizo esperar demasiado.

La versión española es excelente por su flexibilidad y por el conocimiento del tema que revela el profesor Marín (se advierte especialmente en las pocas aclaraciones a pie de página, muy inteligentes, que le pertenecen); presenta la obra sin variante alguna, salvo levísimas excepciones, y alguna nota que nos informa de un cambio de criterio en el autor. Se han suprimido, por obvios, la traducción alemana del *Polifemo* y el *Apéndice*. La bibliografía se reproduce sin variantes ni actualizaciones. Es lástima. Pabst trata de justificar este criterio: la intención ha sido "conservar la forma primitiva de un trabajo concebido hace más de 30 años". Nada impedía mantener la lista primitiva y agregar otra que mostrara el ingente esfuerzo de análisis, interpretación, estudio de textos, etc. realizado desde entonces. Tampoco se justifica mantener la dura crítica contra Justo García Soriano, que procuró demostrar, en un estudio que hoy nadie lee², que Góngora plagió a Herrera, a Camoens, a

² A propósito de "Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo", *BRAE*, XIII (1926), 591-629. Poco después D. Alonso llamó

Carrillo y Sotomayor. Es un asunto marginal que rompe la unidad del trabajo.

Debieron corregirse algunos errores que son fácilmente subsanables: así, por ejemplo, el atribuir la primera edición de las obras de Luis Carrillo y Sotomayor (Madrid, 1611) a Luis Sánchez (p. 4), cuando en realidad fue Juan de la Cuesta el editor. A Luis Sánchez se debe la segunda edición (Madrid, 1613). También debió suprimirse la mayúscula del adjetivo *augusto* ("debajo escuchas de dosel Augusto", *Polifemo*, v. 19), error del original (p. 61) que el traductor repite (p. 40). Debió controlarse la numeración de versos y corregirla cuando el original estaba equivocado³. También debieron suprimirse o rehacerse ciertas explicaciones de texto que resultan pueriles para un hispanohablante; así (p. 42) el aclarar que en la estrofa 10 del *Polifemo* la construcción *la niega avara* está formada por pronombre más verbo más adverbio, pese a su colocación en el verso, correlativa con *la serba* (¿por qué mantener la forma *serba* del original alemán, injustificada en una versión modernizada ortográficamente?), *la pera y la rubia paja*: el autor teme que el lector crea que se trata de nombres coordinados en una enumeración; y supone, además, que Góngora, irónicamente, procura enredar al lector con tal juego. Esto tal vez pudiera ocurrirle a un lector alemán; para un hispanohablante el texto es meridianamente claro. Habría resultado más acertado que en el cuadro tripartito de las pp. 45-46, en que Pabst interpreta una estrofa del Epitalamio de la *Soledad I*, la columna de *Contenido* reprodujera los versos originales y no la retraducción de la traducción alemana.

Estos lunares no empañan los resultados de la difícil labor

la atención sobre aspectos importantes que, en la defensa de Góngora de la acusación de plagio, se le escaparon a Pabst. Cfr. "La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*", *RFE*, XIX (1932), 349-387, repr. en *Estudios y ensayos gongorinos*.

³ Algunos ejemplos: el número del verso inicial del Coro II (*Soledad I*) no es, como dice el original, el 787 (p. 68), que el traductor repite (p. 45), sino el 780. Tampoco la descripción paisajística de la *Soledad I* abarca los versos 194-228 (original, p. 114) como acepta el traductor (p. 80), sino 194-220.

del traductor: en prosa notablemente flúida ha puesto en manos del lector hispánico no familiarizado con la lengua alemana, una obra importante históricamente para la revaloración y la interpretación de la producción gongorina.

CELINA S. DE CORTAZAR

EDWARD M. WILSON-JACK SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. London, Tamesis Books Limited, 1964. XX + 166 pp.

Los dramaturgos españoles, especialmente en el Siglo de Oro, acostumbraban introducir en sus piezas trozos líricos de formas diversas, algunos propios, compuestos expresamente para la comedia, o de composición anterior y utilizados luego en la obra dramática, y otros ajenos, en su forma original o con variantes. El problema que plantea la utilización de esa lírica dentro de las piezas teatrales no ha sido hasta ahora considerado en forma integral y solo existen trabajos parciales, referidos a determinados autores; falta un estudio metódico y orgánico que permita sistematizar el análisis del origen de la lírica utilizada y los presupuestos que guiaban a los autores en esa utilización, por una parte, y por otra dilucidar las relaciones existentes entre los trozos líricos y las obras que los contienen (cfr., sin embargo, Peter N. Dunn, *BHS*, XXXIV, 1957, 213-22). Los trabajos más completos, si bien no encaminados expresamente a aclarar las relaciones drama-lírica, son sin duda los de Montesinos, "Introducción" a *Poesías líricas* de Lope de Vega, Clás. Cast. y *RFE*, XI (1924), 298-311, y algunos otros sobre lírica, que hacen mención de su utilización en el teatro, como el de R. Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española" en *Estudios literarios*, Austral, nº 28 y Margit Frenk Alatorre, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *ALM*, II, 1962. Las formas utilizadas son diversas. Encontramos lo que Montesinos llama "lírica musical" —romances, letrillas, villancicos, seguidillas— que considera lírica de ciu-

dad y esencialmente burguesa, cuyo medio más eficaz de difusión fue el teatro, y “estribos de tipo tradicional”: cantares de velador y cantares de siega, frecuentes en Lope, Tirso y otros. La aparición de la lírica en obras teatrales se remonta a los comienzos del teatro, cuando aún este no había perdido totalmente su carácter litúrgico, como ocurre en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique que termina con una “Canción para callar al niño”, nana a lo divino sobre “Callad, fijo mío chiquito” (cfr. *Fil*, IX, 1963, 136). A medida que la estructura teatral va consolidándose y, por otra parte, adquiriendo mayor tono profano, aparece una más frecuente y diversa intercalación de trozos líricos, hasta llegar en el Siglo de Oro a Lope de Vega, Tirso, Alarcón y Calderón. El soneto, de procedencia culta, ofrece problemas de índole distinta. Conocido es el pensamiento de Lope con respecto al papel del soneto en las obras dramáticas. Como aparece en la lírica en lengua castellana en el siglo XVI, solo en el teatro del Siglo de Oro debe buscarse su intercalación en piezas teatrales. Por su forma y por su tradición se adecuaba a los pasajes de mayor lirismo en cuanto al contenido y, excepción hecha de las versiones a lo divino, aparece generalmente en escenas amorosas. Se opone así también en su empleo a las formas mencionadas anteriormente, más frecuentes en pasajes de mayor sabor popular.

La lírica de Calderón de la Barca no había atraído, hasta el presente, la atención de los especialistas, y el trabajo de Wilson y Sage viene a llenar ese vacío con una antología que señala la insospechada riqueza de materiales líricos en su teatro. Los autores presentan su obra no como un intento de estudiar los aspectos literarios del problema sino, modestamente, como las bases para tal trabajo. Tras algunas consideraciones sobre la cultura literaria de Calderón, apoyadas en abundante bibliografía, esbozan en el prólogo el método utilizado para la presentación de la obra: primero la cita (o las citas o el texto glosado) tal como se encuentra en Calderón, luego las fuentes conocidas y por último ejemplos de otros autores, predecesores y contemporáneos. El conjunto incluye, deliberadamente, poesías líricas solo en

obras atribuidas a Calderón sin tomar en cuenta las que aparecen en escenas compuestas por otros autores o en obras en colaboración; se excluyen también las composiciones que tienen fuerte sabor calderoniano "por sus plurimembraciones y correlaciones, por su ritmo semitrocaico o por repetir ciertos lugares comunes frecuentes en Calderón", así como también, de los autos sacramentales, las citas bíblicas y las traducciones de himnos de la Iglesia. El valor documental está acrecentado por la inclusión de versos paralelos en otras obras del Siglo de Oro, que, como lo señalan Wilson y Sage, demuestra claramente la existencia de una moda contemporánea (cfr. n.ºs 44, 103, 144, 149, 163, etc.). El material de citas y glosas localizadas en 116 obras de Calderón con mención de la fuente original y ejemplos de otros autores se completa con la escena-centón sacada de la edición príncipe de *Céfalo y Procris*, obra de atribución dudosa, y finalmente con el *Baile de los zagales*, completas.

El trabajo, que discretamente se presenta sin carácter exhaustivo, resulta un aporte considerable para el estudio de la lírica en el teatro español.

OSVALDO BLAS DALMASSO

C. EDWARD RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. española de Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1966*.

Aparece oportunamente en correcta traducción española este denso libro que analiza agudamente el conjunto más completo de ideas cervantinas sobre problemas de teoría novelesca reunido hasta el presente; además, arroja luz sobre la teoría literaria general de fines del siglo XVI y principios del XVII.

El propósito de Riley es estudiar las reflexiones de Cervantes sobre la novela, tema no tratado antes con la debida extensión y detalle. Pero ya advierte el autor que el libro solo en parte puede llenar el vacío, aunque intente presentar un pano-

* Originalmente: *Cervantes's theory of the novel*, Oxford University Press, 1962.

rama más completo que los otros anteriores. Se trata de una tarea difícil, pues las ideas de Cervantes en este aspecto "no siempre son muy claras" (p. 10). Riley las presenta confrontadas con doctrinas españolas e italianas de fines del siglo XVI y principios del XVII sobre teorías literarias, en las que no estaba aún caracterizada la novela como género. Quedan fuera del análisis minucioso otras ideas estéticas de Cervantes que se apartan en esencia del tema propuesto. Cervantes no es un teórico sistemático y sus reflexiones no se hallan ordenadas; asumen en general la forma de comentarios -con frecuentes inconsistencias y ambigüedades- y aparecen en 1) prólogos y dedicatorias, 2) exposiciones alegóricas o directas en el *Viaje del Parnaso*, la *Adjunta* y en *La Galatea -Canto de Calíope-*, 3) comentarios del autor ficticio o de los personajes, o 4) integrados en la ficción (p. 54). Excepto en el primer caso, es natural preguntarse hasta qué punto se puede confiar en este modo de exposición de ideas, ya que están entretrejidas en contextos imaginativos. De ello tiene conciencia Riley cuando escribe:

Con Cervantes, más que con ningún otro escritor, debemos tener cuidado al achacar al autor las opiniones de sus personajes inventados. Pero tampoco hay necesidad de llegar al extremo de desconfiar de todas esas opiniones sólo porque no están expresadas directamente como propias. Hay algunas notas que nos pueden servir de guía. Unas veces las opiniones de sus personajes coinciden con las que él expresa personalmente en otro lugar. Otras, cuando cierto número de personajes sensatos, en distintas obras, adoptan una misma línea respecto a una determinada cuestión, podemos presumir razonablemente que esta línea es la del autor. Además, este no deja de darnos a menudo alguna indicación del nivel general de integridad o inteligencia de un personaje, lo cual supone cierta ayuda cuando queremos calcular el valor que hay que atribuir a la opinión dada (p. 56-57).

Un problema preliminar consiste en establecer la procedencia de las ideas cervantinas. Las observaciones teóricas sobre la novela provenían de tratados de poética, que contenían abun-

dante doctrina retórica. El género apenas se había desarrollado en la antigüedad: por ello carecía del prestigio de la poesía o el teatro, y no había llegado “a merecer un tratado particular y propio” (p. 16). Para la crítica tradicional, López Pinciano era la principal fuente de la teoría de Cervantes, aunque algunos han considerado de igual o mayor importancia el influjo de tratadistas italianos. Riley, en cambio, afirma que las fuentes no pueden establecerse con absoluta certeza por tres razones: 1) Cervantes no cita autoridades, “excepto a unos cuantos clásicos antiguos como Platón, Horacio y Ovidio” (p. 19); 2) no hace transposiciones que puedan identificarse específicamente, con excepción de la doctrina neoplatónica, principalmente en *La Galatea*; 3) como muchos tópicos teóricos eran del dominio común el que Cervantes los trate no implica dependencia directa de un autor u otro. Estas dificultades hacen que Riley hable con frecuencia en lenguaje conjetural al señalar acercamientos a posibles fuentes, y que crea más importante “tratar de ilustrar la teoría de Cervantes” que rastrear su procedencia, aun cuando pueda “sacar algunas conclusiones provisionarias” (p. 24).

Aparte *La Galatea*, cuyas doctrinas neoplatónicas proceden “con seguridad” de León Hebreo y algunos tratadistas italianos (p. 19), Riley afirma que “la teoría de la prosa novelística en Cervantes es predominantemente neoaristotélica”, como lo eran las poéticas italianas y españolas de su tiempo; y que “las correspondencias más visibles se dan con El Pinciano, Tasso, Carvalho, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinthio, Gracián Dantisco, Vives y quizá Castelvetro, en este orden de prioridad aproximadamente” (p. 29), siendo más improbables otras correspondencias. Es también problemático establecer la época en que Cervantes adquirió familiaridad con las fuentes consideradas y la doctrina aristotélica; pero al examinar los textos cervantinos advierte Riley que parece posterior a *La Galatea*, cuya teoría literaria recuerda “más bien el *Arte poética* de Sánchez de Lima” (p. 31). Entre el *Quijote* y el *Persiles* su teoría no cambia fundamentalmente; pero ciertas preocupaciones van en aumento, como ocurre con la naturaleza de la verdad en la ficción literaria y

el uso del lenguaje retórico. Otros problemas, como el de la verosimilitud y el de la unidad, son explorados por Cervantes cada vez con mayor amplitud, hecho que atribuye Riley no solo a las posibilidades que le ofrecía la teoría de la épica, sino también “a su deseo de experimentación” (p. 34). Del examen de conjunto surge que para Cervantes -como para otros autores de su tiempo- el arte estaba sujeto a ciertos principios o reglas que el artista debía respetar, aunque, en ciertas condiciones particulares, pudieran ser susceptibles de revisión y cambio.

Como la exposición y discusión de esos principios es materia novelesca, Cervantes necesitaba una técnica que le diera la posibilidad de tomar distancia con respecto a su obra: la encuentra en la ironía, la que le facilita “hacer crítica al mismo tiempo que escribe, y presentar puntos de vista distintos con una imparcialidad notable” (p. 61). La novela pastoril proporciona ejemplos de “autoconciencia literaria” en los mutuos comentarios de los personajes sobre sus propios cantos e historias y, en ciertos casos, en la alusión a tópicos pastoriles; también el uso del marco en las *novelle* italianas permite intercalar alguna forma de comentario crítico. Cree Riley que el éxito con que Cervantes aplica la ironía en el *Quijote*, donde alude constantemente de modo directo o indirecto a la propia ficción con una especie de “inocente complicidad entre el escritor, el lector y los personajes” (p. 63), no se cumplen en el *Persiles*, pues “su crítica es a veces demasiado mordaz para lo frágil que resulta la contextura de la ilusión imaginativa” (p. 64).

Confrontándolos con textos que se proponen como fuentes más o menos directas, el autor pasa revista a los tópicos teóricos tratados por Cervantes. Afirma que este vio que la novela moderna debía unir el atractivo de la novela de caballería -descendiente de la épica antigua- y los valores de los poemas épicos, además de sumar algunos aspectos de la novela bizantina.

Dos de los problemas más amplios se desprenden naturalmente del examen del tema de la interacción de literatura y vida que vertebra el *Quijote*, cuyo protagonista es “a su manera, entre otras muchas cosas, un artista” creador de situaciones

y personajes, aunque como un mal artista “lleva a cabo una parodia cómica” (p. 72). Uno es el de la naturaleza y los límites de la obra literaria, en términos de la antigua dicotomía historia-ficción, ya que continuamente se interfieren imaginación y realidad, arte y realidad, con los consiguientes interrogantes acerca de la verdad artística o verosimilitud. Otro problema es el del efecto que la obra de ficción ejerce en el público, del que Don Quijote es un ejemplo extremo.

En conexión con el primero el *Quijote* resuelve “prácticamente el problema que abrumaba a los teóricos italianos de la Contrarreforma: cómo armonizar lo universal con lo particular. Por primera vez, en esta obra la novela ostenta triunfalmente su propio ámbito. No es historia ni tampoco es poesía. Su centro está entre ambas y al mismo tiempo las incluye” (p. 283). Hay una verdad poética como hay una verdad histórica. Para Riley el *Quijote* abre el camino a la novela moderna, pues lo verdadero, que es el objeto perseguido por la historia, se separa en el siglo XVII de la poesía, pero persiste como elemento de la novela, tal como aparece en la obra de Cervantes. La verosimilitud es para este un concepto complejo, y refleja la gradual desaparición del mundo antiguo, en que lo ideal y lo posible no se diferenciaban; “incluye ‘lo que debía ser’ como parte de una experiencia que ‘pudo ser’” (p. 313). El equilibrio en el *Quijote* muestra que “la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía” (p. 352). En cambio, el *Persiles* se inclina hacia lo poéticamente ideal, acercando la novela a la poesía. La visión irónica que permite el juego de planos de “realidad”, ficción, “historia”, en el *Quijote* contribuye a su “verdad poética” (p. 78). Riley ve que el rumbo que Cervantes imprime a la novela se corresponde con la crisis ideológica de su tiempo: declinación del universo medieval y aparición del pensamiento racionalista y científico. Se echa de menos en el libro el desarrollo de este aspecto del contexto histórico, importante para apoyar las afirmaciones de Riley, y en particular para ampliar la comprensión de un rasgo central de la teoría cervantina: el de la verdad poética.

El problema del efecto de la ficción en el público se relaciona con la idea horaciana de que el arte debe deleitar y enseñar. Riley cree que por el profundo interés de Cervantes en el problema de la verdad literaria, la "utilidad" de la novela "dependía sobre todo de su verdad poética" (p. 142). En cuanto al deleite, es manifiesta la función principal de la narrativa en prosa, y deriva de la armonía que se desprende de la verdad poética. Admite, sin embargo, varios niveles de goce de acuerdo con el grado de discreción del lector. Igualmente importante en tiempos de Cervantes, y como caracterización del barroco, la admiración era la tercera función de la novela, que para el autor del *Quijote* debe conciliarse igualmente con lo verosímil. Riley discute el largamente debatido tema cervantino de la ejemplaridad a la luz del problema de la verdad poética: "por encima y por debajo de los avisos y ejemplos edificantes existía una región en que lo poéticamente verdadero y lo ejemplar se reconciliaban, y éste debe haber sido el sentido amplio en que Cervantes entendía la ejemplaridad. Al fin y al cabo, la literatura imaginativa era ejemplar simplemente por ser representación de la vida" (p. 174).

Las cualidades formales de la obra no eran ajenas al problema de la verdad poética ni al efecto de la obra en el público; de acuerdo con ello, pero sin excluir otros aspectos en su análisis, Riley examina la variedad y la unidad, el estilo y el decoro, el ornato y la hipérbole, la dicción. En el capítulo final estudia en particular tres aspectos del *Quijote* -"La Conmemoración de los héroes", "El recurso de los autores ficticios" y "*El Quijote de Avellaneda*"- en que teoría y creación aparecen inseparables, en un análisis valioso que ilumina la novela desde un ángulo sólidamente fundamentado.

La edición española del libro reseñado registra algunos ajustes del texto inglés (por ejemplo, el Cap. I. 3 en que se ha modificado el orden de exposición), remite a las traducciones españolas -si las hay- de algunos autores citados (Aristóteles, Auerbach, etc.), y agrega dos asientos a la bibliografía (Durán y Rosales).

OFELIA KOVACCI

RICARDO NAVAS RUIZ, *Ser y estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español*. Salamanca, Acta Salamanticensia, 1963. 218 pp.

Se viene considerando, cada vez con mayor optimismo y confianza, la posibilidad de una semántica estructural, y el intento de Navas Ruiz de un ordenamiento en sistema del contenido de los verbos atributivos del español, no puede dejar de ser recibido con agrado como un aporte interesante a la producción lingüística hispana. Quisiéramos señalar también, entre los méritos de este trabajo, la acertada selección del corpus tomado de la lengua literaria de escritores posteriores a la generación del 98, incluyendo lo más estrictamente contemporáneo, sin que hayan dejado de influir en la selección criterios de carácter literario. Aclara el autor que el material ha sido completado con ejemplos tomados de la lengua hablada "cultivada", pero no indica de qué modo ha recogido esta información.

Aunque como dijimos, el libro ensaya una sistematización de la atribución en el español tal como lo señala el subtítulo, el objetivo inmediato del autor es estudiar dentro de ese sistema los verbos *ser* y *estar*. En la exposición del método postula la existencia de tres sistemas fundamentales: atributivo, predicativo y auxiliar, dentro de los que pueden integrarse los significados de *ser* y *estar*. Esta distinción es la tesis fundamental del libro, en la que se apoyan todas las demás observaciones. El punto de vista tomado para distinguir el sistema atributivo del predicativo es distinto del adoptado para separar el sistema atributivo del auxiliar. La palabra sistema se abandona al empezar a establecer la diferencia y las comparaciones se hacen entre *Atribución* y *Predicación* en el primer caso y *verbo atributivo* y *verbo auxiliar* en el otro. Ante todo, Navas Ruiz fundamenta el derecho de hablar de un sistema atributivo "porque existe todo un grupo de verbos cuya función es la expresión de la atribución y cada uno de ellos tiene valor concreto en la estructura general del sistema" (p. 13). Aunque el mismo Navas Ruiz indica algunos hechos formales como la concordancia y el régi-

men que permiten distinguir verbos atributivos de verbos predicativos, insiste en considerar la distinción entre atribución y predicación como un problema de contenido: "La atribución frente a la predicación es una actitud de concepto, de significado ante el mundo" (p. 13). Rechaza como insuficiente la oposición proceso:: estado con que la mayoría de los autores ha caracterizado a la frase predicativa frente a la frase atributiva, pues ambos matices pueden expresarse por medio de los dos tipos de frases, residiendo la diferencia en el modo de presentar dichos proceso o estado, como externos al sujeto con la frase predicativa, o como afectándole "en sus notas constitutivas y características" con las frases atributivas (p. 20).

Después de revisar algunas relaciones ya estudiadas por los gramáticos entre atribución y modalidad (considera al verbo atributivo no transitivo, sino señal de la transitividad del sujeto y reconoce la existencia de casos límites con los verbos de estado y movimiento seguidos de adjetivos, en los que es posible la confusión entre el complemento circunstancial de manera y el atributo), se propone delimitar los verbos auxiliares, para terminar así de contornear las tres grandes divisiones apuntadas al comienzo del libro. El punto de vista en este caso es la independencia de función del verbo. El verbo auxiliar carece de independencia y junto con otra forma verbal cumple una sola función semántica. Frente a él, el verbo atributivo tiene su función propia que es independiente de los otros términos. Los ejemplos presentados por el autor en apoyo de esta tesis son: "*tengo escrita una carta*" y "*tengo blanca la barba*". Pero en algunos de los ejemplos de verbos atributivos incluidos en otras partes del libro: "La edad vuelve serenos a los hombres", "El dinero pone tristes a los hombres", etc. (p. 103), la dependencia entre el verbo y el término que le sigue es muy estrecha y ambos cumplen juntos una sola función semántica. Este hecho no bastaría entonces para separar netamente un verbo atributivo de un verbo auxiliar. De todos modos, lo que queremos destacar como objetable es la consideración de dos puntos de vista diferentes: se distinguió predicación y atribución según que lo que

se dijera del sujeto fuese externo o constitutivo de él, se llamó verbo predicativo al que se encontrase en frases que expresaran la predicación y verbo atributivo al que apareciese en frases que expresaran la atribución, pero no se estableció la clase de verbos auxiliares teniendo en cuenta el modo en que se refieren al sujeto las frases en que estos verbos aparecen, sino la mayor o menor independencia del verbo dentro de ellas.

Los capítulos IV, V, VI y VII están dedicados no al verbo, sino al atributo que corresponde a lo que otros autores llaman "predicado nominal". Parte de la definición de atributo de Meyer Lübke (*Grammaire de Langues romanes*, Paris, 1890, 1895 y 1900. Trad. francesa de Rabiet y A. y G. Doutrepoint, III, p. 443), considera algunas otras y señala las diferencias entre atributo y adjetivo calificativo, atributo y aposición, atributo y circunstancial de manera, y atributo y complemento directo. Separa las construcciones semi-atributivas en las que el atributo es añadido al sujeto a través de un verbo pleno, y en el Capítulo IX presenta el esquema sobre el que basa el análisis del sistema atributivo del español. Distingue la mera relación atributiva, que puede expresarse sin verbo atributivo o con el verbo *ser*, de las construcciones con verbos que agregan a la relación otros matices. Clasifica el segundo grupo según los verbos expresen: a) la permanencia en lo atribuido, b) el devenir, c) la apariencia o el modo en que se presenta lo atribuido. Dentro de estas agrupaciones distingue otros matices: así, el grupo que expresa la permanencia aparece subdividido en verbos que significan permanecer y verbos que significan movimiento; el devenir, en verbos que significan terminar y verbos que significan transformarse; la apariencia en verbos de aparecer, resultar, semejar e imaginar. Y para cada verbo distingue matices estilísticos propios. Aunque toda esta clasificación está acompañada de una ejemplificación muy rica y bien distribuida, si se aceptan las distinciones señaladas por el autor, no se hacen explícitos en ningún momento los criterios con que se hace la clasificación, y las clases obtenidas no son excluyentes. El *modo en que se presenta lo atribuido* se determina desde un punto de vista ajeno al que

permite dividir según la *permanencia* o el *devenir* de lo atribuido. Los siguientes ejemplos que aparecen entre los verbos que significan la apariencia: "Toda la historia de Angustias resultaba como una novela del siglo pasado", "La ciudad amaneció anieblada" podrían incluirse también, clasificados según el otro criterio, entre los ejemplos de verbos que expresan la idea de devenir. Una vez establecido el sistema, el autor se propone integrar en él a los verbos *ser* y *estar*. Presenta una bibliografía reseñada y discutida, que incluye las principales gramáticas (Academia, Bello, Salvá, Hanssen, García de Diego, Gili Gaya, Alonso-Ureña, Bouzet) y trabajos específicos sobre el tema. Como su propósito es sacar los verbos *ser* y *estar* del aislamiento en que han venido estudiándolos los gramáticos, su esfuerzo se concreta en describir su funcionamiento dentro de un sistema semántico general. Primero, distingue entre las funciones predicativa auxiliar y atributiva, y después acomoda los dos verbos dentro de las divisiones que señaló en el sistema atributivo. No estudia el problema de estos verbos como auxiliares y dedica solo un apéndice a su función predicativa. Al hablar de las tres funciones de los verbos *ser* y *estar*, considera tres ejemplos, dos de verbos auxiliares y uno atributivo. La semejanza formal no es tanta como afirma Navas Ruiz. La diferencia entre las dos primeras construcciones y la tercera es perfectamente evidenciable por criterios formales de conmutación (cfr. Mabel Rosetti, "La frase verbal pasiva en español", *Fil*, VII, 1961, 145-159). De la bibliografía comentada, el autor acepta como explicaciones gramaticales únicamente las de Hanssen y Américo Castro. Comparte con Castro la interpretación de la diferencia entre *ser* y *estar* como un problema de forma interior de lenguaje. La oposición no es, como para casi todos los que han estudiado el problema, una dualidad lógica del tipo *esencia:: accidente*, *permanente:: transitorio*, *cualidad:: estado*, sino que el empleo de *estar* está condicionado por un interés del hablante por integrar al sujeto del verbo en la situación y circunstancias en que se realiza la acción. Aunque acepta la oposición de Hanssen *perfectivo:: imperfectivo* como gramatical, la rechaza porque el

verbo *estar* puede tener valor imperfectivo, lo mismo que *ser*; el ejemplo presentado es: *está verde*. La elección del hablante entre el empleo de *ser* o *estar* depende de que lo que se dice del sujeto se vea como no susceptible de cambio (verbo *ser*) o susceptible de cambio (verbo *estar*). Esta posibilidad o no de cambio debe entenderse siempre desde un punto de vista subjetivo, el del hablante, que no tiene por qué corresponder con lo que sucede en la realidad. La noción de mutabilidad o cambio trae consigo la idea de duración breve o larga de lo atribuido, permanente o transitoria. Dentro de su esquema del sistema atributivo, el verbo *ser* expresa la mera relación atributiva, y el verbo *estar* no se le opone individualmente, sino como uno más, y el más importante, de los verbos que expresan la permanencia. Ateniéndose al mismo orden con que expuso el estudio del sistema atributivo en general, el autor pasa del problema de los verbos a algunas consideraciones sobre los atributos, para el caso concreto de las construcciones con los verbos *ser* y *estar*. Divide los atributos sustantivos en directos e indirectos, y estos últimos, según la preposición que los introduce. En cuanto a los atributos adjetivos, el autor prevé que su análisis puede llevar a conclusiones interesantes sobre el uso de los dos verbos que trata: "La naturaleza del atributo es un dato seguro para resolver si es posible el uso de un verbo u otro y qué diferencias de matiz introducen" (p. 163). Partiendo de la observación de Roca Pons de que algunos adjetivos no admiten el verbo *ser*, otros no admiten el verbo *estar* y algunos cambian su significado según lleven *ser* o *estar*, el autor puede fundamentar su distinción entre la expresión de lo que ve como inmutable y de lo que se ve como posible de cambio; los adjetivos que expresan notas de las que no puede concebirse el cambio, aparecen junto al verbo *ser*, los que se conciben como modificables, prefieren el verbo *estar* y los que admiten las dos posibilidades se encuentran en construcciones con uno u otro verbo, según la significación que adopten. Pero el autor no se limita a una clasificación con respecto a esta propiedad, que nos hubiera parecido mucho más productiva, sino que emprende una clasifica-

ción de los adjetivos “según su naturaleza” a la que dedica los capítulos XXIV, XXV y XXVI. No se detiene a definir qué entiende por “naturaleza” y la definición de “cualidad” adolece de demasiada ambigüedad: “una nota de cualquier tipo que sea que se asocia en un momento dado a un objeto” (p. 164). Esta clasificación se aplica únicamente a los adjetivos calificativos, noción que tampoco aparece bien precisada: “Calificativos son... los que determinan o concretan a un sustantivo mediante el resalte de una nota cualquiera del mismo, que no ha de ser precisamente una cualidad” (p. 165). El autor reconoce lo riesgoso de la clasificación que presenta, pero la expone con carácter “utilitario y provisional”. Establece los siguientes grupos: a) de clase, b) de relación, c) de situación, d) de maneras físicas de ser, e) de maneras morales de ser y f) de naturaleza marcadamente verbal. El grupo de los adjetivos de relación es demasiado abarcador, entran en él los siguientes adjetivos: *joven, viejo, eterno, contemporáneo, próximo, lejano, abominable, carísimo, difícil, ancho, igual*, etc. Resulta muy fácil encontrar adjetivos que pueden pertenecer a varios grupos a la vez: por ejemplo, *abominable* que aparece entre los de relación, es sin duda uno de los que deben también agruparse como de naturaleza marcadamente verbal. Esta ubicuidad proviene de no haberse elegido un criterio único o punto de vista determinado para establecer la clasificación. En los capítulos que acabamos de comentar el autor maneja abundantes citas literarias que significan un material muy valioso para estudiar los distintos usos de *ser* y *estar* y que serán útiles a futuras investigaciones. El libro concluye con un apéndice de cuatro páginas sobre los usos predicativos de *ser* y *estar* clasificados en: arcaísmos, existencia pura, relación, suceso, tiempo, fin y destino, causa, lugar, y con gerundio. Por último agrega una página que complementa la bibliografía citada e incluso comentada a lo largo del trabajo.

Los capítulos fundamentales son el I (*Método y nomenclatura*), el XI (*Construcciones atributivas puras. Límites*), el XXII (*Construcciones con ser y estar*) y el punto III del XXVIII (*Sobre el sistema del atributivo en español*) y resultan

particularmente aprovechables las *Conclusiones* con que el autor suele sintetizar cada capítulo, aunque no siempre coincidamos con ellas.

BEATRIZ R. LAVANDERA

GIUSEPPE TAVANI, *Le poesie di Ayras Nunez*. Edizione critica con Introduzione, Note e Glossario. Milano, Ugo-Merendi Editore, 1964. 179 pp.

Con el presente volumen se inicia la "Collezione Internazionale di Filologia Romanza", cuya dirección está confiada a Erich Koehler, Duncan Macmillan, Martín de Riquer y Aurelio Roncaglia.

El trabajo minucioso e inteligente de Giuseppe Tavani logra darnos una edición que merece cumplidamente el calificativo de crítica.

Hasta fines del siglo pasado la erudición moderna tuvo noticias imprecisas sobre la lírica medieval gallego-portuguesa. Las ediciones diplomáticas del *Cancionero de la Vaticana* (1875), del *Cancionero de Colocci-Brancuti* (1880) y la edición crítica del *Cancionero de Ajuda* en 1904 dieron el texto de casi 2000 cantigas. La mayor parte de los textos llegaba a través de dos copias del siglo XVI hechas en Italia por lo que se plantearon múltiples problemas filológicos, especialmente referidos a la crítica textual. Estudios parciales, ediciones antológicas, reseñas críticas fueron aclarando algunos aspectos aislados y problemas parciales. Los principales aportes vinieron del estudio comparado con la lírica románica de la época y de las ediciones parciales de "cancioneros" de autores cuyas cantigas se tomaban de los tres grandes Cancioneros conocidos y de algunos rótulos sueltos de los siglos XIII y XIV. Así se publicaron Cancioneros del rey D. Diniz (1892), de Afonso Sanchez (1931), de Payo Gómez Charíño (1934 y 1945), de Joan Ayres de Santiago (1932), de Joan García de Guilhade (1907), de Joham Zorro (1920 y 1949), de Pero Gómez Barroso (1919), de Martim Codax (1915, 1923 y 1956), de Pero Meogo (1966).

La edición crítica de las *Cantigas de Alfonso X* (1959-1964) por Walter Mettmann y la de las *Cantigas de escarnho e de mal dizer* (1965) por M. Rodrigues Lapa son los más importantes avances realizados desde la edición crítica del *Cancionero de Ajuda*. Sin embargo quedan muchos lugares del texto por aclarar y se advierte la falta de un estudio de conjunto sobre bases seguras. Por eso debe saludarse la edición crítica de las cantigas de Ayras Nunez no solo como un modelo de crítica textual, sino también como un ejemplo del trabajo que debe realizarse sobre los textos medievales gallego-portugueses hasta hoy conocidos.

El libro de Giuseppe Tavani se compone de un estudio preliminar, el texto de 15 cantigas con indicación de variantes, traducción italiana en prosa, estudio de la versificación y anotaciones. Un glosario, un índice de rimas y de autores mencionados cierra el volumen.

El estudio preliminar comprende una premisa bibliográfica y cuatro capítulos de Introducción.

La premisa bibliográfica, breve y ponderada, proporciona todas las referencias pertinentes al contexto y a la obra conocida de Ayras Nunez.

El primer capítulo de la Introducción se titula "La tradizione manoscritta". El autor fija los textos conservados de Ayras Nunez; es decir, *V* (*Cancionero de la Vaticana*) 454 a 469 y 1133; *B* (*Cancionero de Colocci-Brancuti*) y *C* (Catálogo de Colocci) 868 a 885 y 1601. La numeración no da la cantidad real de poemas, ya que se agrupan arbitrariamente textos independientes o se separan como independientes coplas que integran un mismo poema (*V* 459-460 y 461); por esto, el ordenamiento de los textos es el punto de partida de la reconstrucción textual.

Tavani rechaza la atribución de *V* 1034 a Ayras Nunez.

El grupo de poemas va precedido en ambas colecciones de la rúbrica con el nombre del autor "Ayras Nunez, cligo" (clérigo). El texto aislado lleva solo el nombre del autor. En *V* además, la rúbrica con el nombre del poeta se repite en el inte-

rior del grupo de poemas entre V 458 y 459. Esta rúbrica intermedia de V y la presencia en los códices de dos versiones de una misma cantiga llevan al autor al estudio del primer problema de reconstrucción textual.

Cotejando las cantigas IV y XIV de la numeración de Tavani (B 873 / V 457 y B 885 bis / V 469, respectivamente) se advierte que ambas reproducen un mismo texto poético conservado por dos tradiciones diversas. La cantiga IV y la XIV difieren en el orden de estrofas, en la falta de un verso en las primeras dos estrofas de IV y en algunas lecciones.

La cantiga IV ofrece una sucesión de estrofas indudablemente mejor que la cantiga XIV, porque ofrece un desarrollo temático más consecuente. A los argumentos de Tavani se podría agregar que el orden de IV inicia la cantiga con el verso "Amor faz a min amar tal senhor" tomado, según se declara, del exordio de la cantiga de amor de D. Diniz (B 544 / V 147: "Amor fez a mim amar"), lo que solía ser procedimiento habitual cuando se tomaba un verso de otro trovador. Si adoptáramos el orden de XIV, el verso de D. Diniz quedaría relegado al encabezamiento de la segunda estrofa.

La falta de un verso en las dos primeras estrofas de IV se debe a una reelaboración del texto por un rehacedor de menor categoría poética, por lo cual, si bien parece mejor el orden de IV, se prefiere el texto de XIV.

El texto de la cantiga XIV se inicia con el *refram* y esto se debe posiblemente a confusión de un copista que creyó ver en la copla caudata un esquema zejelesco y encabezó la cantiga con los tres versos del *refram*.

Aun cuando ni la tradición de IV ni la de XIV puede ser considerada segura, del cotejo realizado por Tavani se induce que es posible que el texto original contase con las dos primeras estrofas según XIV, pero el orden de IV, y con la tercera estrofa según el texto de IV.

Establecida la presencia de dos tradiciones diversas para el texto de una cantiga, Tavani relaciona inteligentemente este hecho con la rúbrica intermedia en la serie de textos de V

(entre 458 y 459), que divide los catorce poemas en dos partes; de ellas, la segunda presenta numerosos errores y lagunas que plantean problemas de lectura y de interpretación. Esto permite conjeturar que el grupo de textos haya sido formado por la yuxtaposición de dos hojas o rótulos sueltos. La falta de rúbrica intermedia en *B* no implica argumento contrario, porque sabemos que la intervención de Colocci supone siempre una transcripción vigilante.

El segundo grave problema de reconstrucción textual se presenta en *B* 875, 876 y 877-8 / *V* 459, 460 y 461, donde aparecen versos enteros en lengua provenzal y una copla portuguesa incompleta (*B* 875). Algunos editores como Teófilo Braga y Joaquim Nunes han dado forma portuguesa a los versos provenzales; pero en general los estudiosos están de acuerdo en que son versos provenzales de procedencia no fijada, que Ayras Nunez insertó para cerrar las coplas portuguesas.

Tavani se resuelve por reconocer en estos textos separados arbitrariamente una sola canción bilingüe (nº VI en el orden de edición). El recurso de oposición de dos lenguas poéticas se daba ya en la poesía latina medieval y tuvo ejemplos notables en la península en un poema de Jofré de Foixá ("Be m'a lonc temps...") y en el villancico "Por una gentil floresta" atribuido a Santillana o a Suero de Ribera. Por otra parte, las dos estrofas portuguesas completas presentan el mismo esquema de rimas. La sucesión de estrofas regulares y de grupos heterométricos intercalados entre ellas aparece también en otro poema de Ayras Nunez, la pastorela "Oy og' eu hũa pastor cantar" (*B* 868-869-870 / *V* 454), en la cual, cada una de las cuatro coplas, de esquema idéntico al de las dos coplas portuguesas (Tavani, nº VI), va seguida de un grupo de versos de medidas varias, que aparecen como refranes, y proceden algunos de poetas conocidos como Nuno Fernandez Torneol y Joham Zorro.

El segundo capítulo de la Introducción se titula "El poeta". No se intenta una reconstrucción biográfica, imposible por las escasas noticias que se poseen; pero en cambio se analizan los pocos datos seguros en orden a la explicación textual. La rú-

brica "Ayras Nunez cligo" debe ser entendida en el sentido de un letrado de corte, encargado a veces de las funciones de secretario de algún prelado; pero no de sacerdote.

El Registro de Cancillería de Sancho IV correspondiente a los años 1283 a 1286 menciona dos veces a "Ayras Nunnez, clérigo". La cantiga nº XI (B 883 / V 466) "Desfiar enviarom ora de Tudela" se refiere claramente al episodio de febrero de 1289, cuando Sancho IV recibe en Palencia el desafío de Alfonso de la Cerda y de Alfonso III de Aragón. Tavani supone con perspicacia una intención política en la canción de Ayras Nunez, quien pretendería ridiculizar el desafío y orientar la opinión pública en contra del Infante de la Cerda. Podríamos agregar como un elemento más que manifiesta esa intención político-burlesca el uso del esquema del zéjel en la estructura formal de la composición.

La cantiga de romería "A Santyago em rromaria ven" (T nº V / B 874 / V 458) tiene en conjunto el tono de un manifiesto de propaganda con motivo de la peregrinación de Sancho IV a Compostela en 1286.

Tavani infiere que los poemas que es posible datar aluden a sucesos y personajes de los primeros años del reinado de Sancho IV y especialmente entre los años 1284 y 1289. Ayras Nunez fue hombre de letras, poeta, cortesano de Sancho IV y realizó en sus poemas una acción de propaganda de la persona del rey en momentos políticamente difíciles, y quizás fue encargado de otras misiones delicadas.

La cantiga de romería "A Santyago em rromaria ven" una personalidad de cultura notable para su medio, con conocimiento sólido de tradiciones literarias ultrapirenaicas. Su conocimiento de la lírica provenzal parece ser vasto, y en él funda Tavani muchos de los rasgos y actitudes novedosas del poeta dentro de la lírica gallego-portuguesa.

En la cantiga nº III (B 872 / V 456) "Que muyto m'eu pago d'este verão" el poeta abandona resueltamente los módulos tradicionales de la canción en su lengua para aproximarse a la tradición lírica occitánica y francesa, con la cual el poema

aparece ligado por muchos elementos temáticos. El poeta aparece en actitud regocijada ante la llegada del verano y Tavani lo relaciona con la cantiga de Alfonso X "Non me posso pagar tanto" (B 480 / V 63) frente a la cual supone una actitud polémica de Ayras Nunez. La hipótesis no parece tan clara si leemos la cantiga alfonsí, porque esta menciona solo en cuatro versos cortos el canto de las aves y el amor —sin determinar la estación del año, lo que es un motivo importante en la cantiga de Ayras Nunez, y sin referirse al paisaje—, para pasar rápidamente a un desengañado deseo de fuga del mundo cortesano y de las preocupaciones del trono.

En las notas a la cantiga III, verso 1, se señala la identificación "verano-estío" entre el primero y el último verso de la cantiga. Tavani declara acertadamente que el verano era, desde Juan Ruiz hasta Cervantes, el momento final de lo que hoy se llama primavera. A los textos aducidos puede agregarse la Serranilla I de Santillana "Ya se pasava el verano / al tiempo que onbre se apaña / con la ropa a la tajaña...".

La cantiga nº IV, como la III, desarrolla los motivos de la alegría de amor y la confianza en la recompensa, que son extraños a la lírica gallego-portuguesa y deben aparecer en Ayras Nunez procedentes de la lírica occitánica. La misma procedencia parece tener el motivo de la pastora que llora y canta al mismo tiempo (T nº I / B 868-869-870 / V 454).

La lírica de Ayras Nunez se manifiesta con una personal autonomía entre los poetas de su tiempo no solo por estos rasgos atribuibles a influencia provenzal, sino además por el sentido de dignidad poética con que elabora su lírica amorosa y satírica. No aparece en él la maledicencia ni las alusiones mezquinas y vulgares tan frecuentes en los Cancioneros. La pastorela "Oy og'eu hũa pastor cantar" (T nº I) es la única en la primitiva lírica gallego-portuguesa que muestra tal respeto por las reglas de la cortesía ("e torney-m'eu logo a meu cam̃yo / ca de a nojar non ouve sabor") como para modificar el esquema de los modelos ultrapirenaicos.

Otro recurso empleado con originalidad por nuestro poeta

es el de insertar en sus poemas, y casi sin modificarlos, versos enteros de otros trovadores, lo que revela un conocimiento amplio de la poesía de sus contemporáneos y de sus predecesores tanto peninsulares como provenzales. Esta tendencia del poeta hace que sus canciones lleguen a constituir la más rica serie de imitaciones y reelaboraciones de su época. La imitación o la cita nunca es gratuita, sino que está al servicio de una posición estética o ideológica original: sea el caso de "Amor fez a mim amar" del rey D. Diniz, que se utiliza en *T* nº IV / XIV, ya citada, o "Bailemos agora, por Deus, ai velidas" de Joham Zorro, que Ayras Nunez retoma con soltura y superioridad técnica en "Bailemos nos ja todas tres, ay amigas" (*T* nº VII / *B* 879 / *V* 462).

De la originalidad temática y formal de las canciones de Ayras Nunez se ocupa especialmente Tavani en el capítulo III, "L'opera", en el IV, "La metrica", y en las anotaciones al texto.

A la variedad de temas y géneros corresponde, en el breve cancionero de Ayras Nunez que nos ha llegado, una análoga riqueza y variedad de formas estróficas, métricas y rítmicas; por lo que nuestro poeta se manifiesta también original en la búsqueda continua de formas renovadas de versificación.

De las cinco *cantigas d'amor* (*T* nº IV, VI, VIII, XII y XIV), "Amor faz a min amar tal senhor" (*T* nº IV / XIV /), que ya hemos citado, lo muestra en una clara innovación temática y en un pleno dominio de la técnica de reelaboración. El poema puede considerarse como una reacción ante la limitación temática que caracteriza a la cantiga de amor gallego-portuguesa, apegada a la rigidez de sus fórmulas tradicionales.

Al tratar de las *cantigas de amigo* de Ayras Nunez (*T* nº V, VII), advierte Tavani la estructura elaborada y compleja, la artificiosa elaboración que niega la ingenuidad y espontaneidad que la crítica positivista y nacionalista suele asignar al género. La primera "A Santyago em rromaria ven", sabemos que es una canción de propaganda por la visita de Sancho a Compostela;

la segunda es la reelaboración de la cantiga de Joham Zorro "Baylemos agora...".

En los quince textos conocidos de Ayras Nunez se advierte también una gran variedad de estructura estrófica: de seis o siete versos, sin *refram*; con y sin finida; de cuatro, cinco o siete versos con *refram* de dos, tres o cuatro versos, simple o doble; también canciones con *refram* único puesto al final de la estrofa o parcialmente inserto en ella, y canciones con *refrans* múltiples, uno por cada copla.

Los versos oscilan entre dos y trece sílabas, con cesura o sin ella.

El estudio de la métrica de las canciones de Ayras Nunez es uno de los capítulos más interesantes y valiosos de la Introducción. La lista de los casos de encuentro de vocal final e inicial en palabras contiguas toma como base el estudio de Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica* (Rio de Janeiro, 1961); pero mientras C. Cunha llega a rígidas reglas sin excepción, G. Tavani ve en sus propias conclusiones sólo tendencias fonológicas, y por tales sujetas a las variaciones que imponen la expresividad poética y el ritmo.

En la mayor parte de los encuentros prevalece la elisión o la sinalefa. La elisión sobre todo cuando la primera de las dos vocales es *e* u *o*. El hiato es normal en el caso de encuentro de la vocal de una preposición con la vocal inicial átona de la palabra que la sigue ("pola oyr", "na yrmaydade"); otros hiatos se deben a la existencia entre las dos palabras de una cesura rítmica.

Un caso especial es el del *se* condicional, que aparece tres veces en Ayras Nunez en contacto con vocal inicial. En dos de estos casos el resultado es el hiato: "se assi" (*T* n° VIII, v. 3) y "sse en" (*T* n° VIII, v. 10). El tercer encuentro se da en el verso "se amigo amar" (*T* n° VII, v. 4), que se repite dos veces por ser parte del *refram*. Tavani recoge la tesis de Cunha y de Nobiling en un largo examen para terminar admitiendo sinalefa entre "se" y "amigo", y clasificar el verso como *trasílabo*.

Merece señalarse la observación de Tavani sobre la rigidez con que algunos críticos consideran las reglas técnicas de versificación, sin advertir que las exigencias de la poesía prevalecen sobre las de la lengua y cualquier otra norma general, y que un poeta tiene la facultad de infringir las reglas si con ello logra un efecto expresivo rítmico-musical.

Termina el estudio de la versificación con un cuadro de los esquemas métricos y estróficos de las quince cantigas.

La edición crítica de los textos de Ayras Nunez va precedida por una tabla de concordancias, donde se establecen las necesarias correspondencias entre las numeraciones del *Cancionero de Colocci-Brancuti, de la Vaticana*, de las colecciones de Joaquim J. Nunes: *Cantigas d'amigo* (1926-1928) y *Cantigas d'amor* (1932); del *Cancionero gallego del trovador Ayras Nunez* (1954) de Ramón Fernández Pousa, y la propia ordenación de Giuseppe Tavani.

En su edición el autor sigue sobre todo el texto de *B* y utiliza las lecciones de *V* para las lagunas y errores evidentes. El orden elegido relega las composiciones circunstanciales y satíricas para el final de la serie.

Para terminar esta reseña creemos útil aclarar cuál es el orden de las Cantigas de Ayras Nunez según la edición de Tavani, porque es indudable que desde ahora habrá que citar a Ayras Nunez según la presente edición crítica.

- T* nº I "Oy og'eu hũa pastor cantar" / *B* 868, 869, 870 / *V* 454
 nº II "Porque no mundo mengou a verdade" / *B* 871 / *V* 455
 nº III "Que muyto m'eu pago d'este verãõ" / *B* 872 / *V* 456
 nº IV "Amor faz a min amar tal senhor" / *B* 873 / *V* 457
 nº V "A Santyago em rromaria ven" / *B* 874 / *V* 458
 nº VI "Vy eu, senhor, vosso bon parecer" / *B* 875, 876,
 877, 878 / *V* 459, 460, 461
 nº VII "Bailemos nos ja todas tres, ay amigas" / *B* 879 /
V 462
 nº VIII "Par Deus, coraçõ, mal me matades" / *B* 880 /
V 463

- nº IX "Baylade oje, ay filha, que prazer vejades" / B 881 /
V 464
- nº X "Nostro Senhor, e porque foy veer" / B 882 / V 465
- nº XI "Desfiar emviaron ora de Tudela" / B 883 / V 466
- nº XII "Faley n'outro dia com mha senhor" / B 884 / V 467
- nº XIII "O meu senhor, o bispo, na Redondela hūu dia"
/ B 885 / V 468
- nº XIV "Poys min amor non quer leyxar" / B 885 bis /
V 469
- nº XV "Achou-ss' ūu bispo que eu sey, hūu dia" / B 1601
/ V 1133

GERMÁN ORDUNA

HEINRICH RUPPERT, *Beitrag zu einer Untersuchung des gegenwärtigen politischen Wortschatzes in Spanien*, Inaugural-Dissertation der Philosophischen Facultät zu Erlangen (1962). 298 pp.

La tesis doctoral que nos ocupa —reproducida fotográficamente— postula desde su título el campo que se propone investigar y reconoce sus limitaciones: es un aporte para el análisis del vocabulario político de hoy en España. Pero desde ya debemos declarar que las limitaciones deben referirse únicamente al campo o a los materiales de trabajo, porque en sí constituye un estudio completo del vocabulario político y tiene la sistematización y categoría de un diccionario.

Quizás sean los vocabularios de lenguas especiales contemporáneas junto con los repertorios bibliográficos los trabajos de investigación que, una vez terminados, son más ingratos con sus autores, porque la materia sobre la cual se trabaja cambia y crece constantemente. De modo que la labor del investigador se salva únicamente por el método aplicado y por el logro de conclusiones que excedan el mero marco lexicográfico.

Hay un fondo decantado en el léxico político, que es el que se utiliza en las obras magistrales sobre la especialidad, con una renovación lenta por acumulación, que nace de las necesidades impuestas por nuevas formas de vida política o

por la aparición de modalidades y partidos nuevos. Pero hay otro sector del léxico político que crece día a día multiplicado y renovado en la lucha de partidos, en la calle y en la propaganda audiovisual dirigida a las masas. El repositorio natural de este tipo de léxico es el campo periodístico y el panfleto, lo que da una impresión viva de su interinidad. Es un vocabulario accidental y efímero, cuya mayor parte perece con la misma circunstancia política que lo acuñó; un escaso margen, decantado por el uso mantenido, pasa a engrosar el vocabulario de la política como ciencia o pasa a la historia política. Al recolector de léxico contemporáneo en el campo político le falta la distancia temporal que le permita separar el léxico de fondo del que no sobrevivirá porque responde únicamente a lo anecdótico o es fenómeno secundario y perimido; es decir, léxico cuya validez concluye con la generación que lo utilizó.

El Dr. Ruppert ha optado por un doble procedimiento que asegura la perdurabilidad y vigencia de su meritorio trabajo. Por una parte enriquece el glosario con anotaciones que ilustran el origen del vocablo y acotan los alcances de su utilización en el momento histórico en que nació. El glosario sirve así a la historia de la política y a la historia de la cultura. Alusiones literarias o de documentos históricos podrán hallar su correcta interpretación en épocas alejadas de la nuestra y en individuos ajenos a la comunidad lingüística que los creó.

La Lexicografía, por tantos modos ligada a los estudios psicológicos y sociales, encontrará en este trabajo datos preciosos. Pero además el Dr. Ruppert realiza un minucioso e interesante estudio lingüístico sobre los mecanismos de creación del léxico político en español, que lleva 54 páginas apretadas del texto.

El léxico se forma o cambia desde dos fondos lingüísticos: el interno, donde la lengua acrecienta su caudal partiendo de elementos propios, por el juego de sus mecanismos de formación de léxico, y el externo, por préstamos de otras lenguas.

En el campo interno se estudian, en otros tantos párrafos de la Introducción, los procedimientos de formación por prefijación y sufijación, composición, formación analítica, formación por abreviaciones y siglas; formación por onomatopeya,

por cambio de la función de los vocablos, por cambio semántico. Como se advierte no hay novedad en cuanto a los procedimientos; pero el estudio de cada uno, fundado en amplia documentación, permite conocer la mayor importancia y extensión de unos sobre otros.

Prefijación: procedimiento vastamente utilizado para la formación del vocabulario político. *A-* (apolítico), *ante-* (ante-episodio), *anti-* (antialgo), *archi-* (archiarbitrario), *bi-* (bizonal), *co-*, *con-* (coautoridad, connacionales), *contra-* (contrarréplica), *de-* (defenestrado), *des-* (desmilitarizado), *en-* (encuadre), *entre-* (entreguerra), *ex-* (ex-aliado), *extra-* (extraoficial), *hiper-* (hipercoyuntura), *in-* (inconformista), *infra-* (infraestructura), *inter-* (intergubernamental), *para-* (paraestatal), *pos-*, *post-* (postguerra), *pre-* (precandidato), *pro-* (procomunista), *re-* (revaluar), *sin-* (sinsombrerismo), *sobre-* (sobredosificación), *sub-* (subdesarrollo), *super-* (superneutral), *supra-* (supranacional), *tras-*, *trans-* (transmutador), *tri-* (tripartito), *ultra-* (ultraderecha).

En este procedimiento se incluye la formación con pseudoprefijos: *anarco-* (anarcofacista), *astro-* (astronauta), *bio-* (biohistoria), *cripta-* (criptocomunista), *cuasi-* (cuasioficial), *demo-* (demoliberal), *filo-* (filobritánico), *geo-* (geobloqueante), *micro-* (microestado), *mono-* (monócrata), *multi-* (multiempleo), *neo-* (neofacista), *no-* (no agresión), *pan-* (panafricano), *pluri-*, *poli-*, *semi-*, *tele-*, *uni-*, *vice-*.

Sufijación: en italiano y español es más utilizada que en francés o en alemán. En el campo político es de gran importancia. En orden alfabético: *-ada* (americanada), *-ado* (del latín *-atus*, *-atus* (estructurado), *-ado* (participio, burocratizado), *-ador* (alfabetizador), *-aje* (gorilaje), *-al* (asistencial), *-ancia*, *-anza* (militancia, juntanza), *-ano* (miliciano), *-ante* (militante), *-ar* (panfletar), *-ario* (correligionario), *-ato* (liderato), *-azgo* (liderazgo), *-azo* (bogotazo), *-ble* (dimitible), *-cola* (oleícola), *-cracia* (lumumbocracia), *-crata* (tecnócrata), *-dad* (campesinidad), *-brear* (reginebrear), *-eño* (catangueno), *-eo* (machoneo), *-ero* (politiquero), *-és* (victorhugués), *-esco* (azañesco), *-ete* (masoncete), *-es* (rotundidez), *-filia* (hispanofilia),

-filo (aliadófilo), *-fobia* (francofobia), *-í* (saudí, iraquí), *-ía* (reuniería), *-ico* (huelguístico), *-illa* (cabecilla), *-ino* (alfonsino), *-ión*, *-ción*, *-ismo*, *ista* llevan las listas más largas de ejemplos, *-ita* (yemenita), *-itis* (conspirativitis), *-cito* (revolucioncita), *-ivo* (distensivo), *-ívoro* (presupuestívoro), *-izar* (politizar), *-miento* (planeamiento), *-oide* (comunistoide), *-ón* (cacicón), *-oso* (izquierdoso), *-ote* (liberalote), *-ucho* (aguilucho), *-uelo* (tiranuelo).

Para el uso de cada sufijo o prefijo, el Dr. Ruppert señala la bibliografía utilizada. Quizás fuera necesario discriminar en el léxico político aquellos vocablos que pertenecen a la geografía, la historia, la agricultura, o los gentilicios; es decir, aquellos vocablos que pertenecen a la lengua común y son utilizados por la política sin cambiar su acepción.

Composición: es procedimiento fecundo en la formación del vocabulario político. Se separa el léxico así formado en 8 títulos: "Dos sustantivos separados por guión" (caza-bombardero); "Dos sustantivos sin guión, pero separados" (barco nodriza); "Sustantivo seguido de nombre propio" (Operación Líbano); "Sustantivo seguido de un compuesto" (maniobra centroizquierdista); "Dos o más sustantivos en una palabra sin guión" (anglofrancoisraelí); "Dos o más adjetivos en una palabra con guión" (histórico-político-económico); "Dos adjetivos con guión" (agrario-social); "Sustantivo y adjetivo en una palabra" (centroderechista).

Formación analítica: la formación analítica de un giro expresivo que incorpora una preposición tiene numerosos ejemplos (acto de fuerza, baño de sangre, telón de acero); pero también se da el caso de grupos nominales formados por sustantivo y adjetivo, en los que cada elemento mantiene su acepción propia (parque móvil, grupo parlamentario, vieja guardia).

Abreviación: el procedimiento tiene variaciones interesantes, desde la mera abreviación de la palabra por ley del menor esfuerzo (poli, por policía; mili, por milicia), hasta la sigla de iniciales: Mr. K (Mister Krustchev), FLNA (Frente de liberación nacional argelino), o la abreviación por sílabas: Conintes (Conmoción interna del Estado).

Formación por onomatopeya: formas tomadas oralmente

de la lengua de los soldados extranjeros durante la guerra civil 1936-1939: aílles (apodo de los soldados alemanes y de sus simpatizantes; viene del refrán de una canción de soldados, "Heidí, heidó..."), chispún (explosivo).

Cambio de la función del vocablo: "los seis", "los cuatro", "los anti".

Cambio de significado: el Dr. Ruppert desarrolla especialmente este modo de creación de vocablos, porque es un aspecto poco estudiado. Observa que, en general, se trata de nombres populares o que están de moda, y distingue los siguientes procesos: a) Por extensión del significado de nombres de persona (el Maquiavelo del Plata), (los Kerenski); idem, de pueblos (abisinio, bohemio); idem, de nombres de lugar (un nuevo Suez), de nombres de calles y edificios (Downing Street, Casa Rosada); b) Por reducción del significado (un camisa azul, el Movimiento); c) Por mejoramiento del significado (facciosos, descamisados, pasan a ser nombres de honor); d) Por empeoramiento del significado (déspota, cacique, enchufe); e) Por ocultamiento del significado (paseo=asesinato); f) Por interpretación popular y burlesca de las abreviaturas: PMM (parque móvil ministerial) pasa a significar 'para mi mujer'.

Préstamo de otras lenguas: en la aparición de vocablos de otras lenguas influye mucho la importancia del periodismo en la vida política. Diariamente se traducen cables originados en las agencias internacionales de información que introducen vocablos extranjeros, a veces sin cambios o con ligeras modificaciones (affaire, boutades); a veces con modificaciones en el género (el Reich, el Hinterland), o la adaptación al español (cocalas, los Bureaux).

Se incluye una lista de anglicismos, galicismos, italianismos en el campo político. La más numerosa es la de vocablos y giros ingleses. Se agregan algunos ejemplos de origen ruso (Politburó, checa), alemán (el Anschluss, el Reichstag) y giros latinos (alter ego, forum internacional, modus operandi, more soviético, placet).

La parte más voluminosa de la tesis está formada por un doble glosario: alemán-español / español-alemán. Este segundo

lleva las fuentes de cada acepción, por lo que la lectura de algunos artículos resulta hasta curiosa. Cuando la fuente citada es un periódico o revista se indica la fecha de publicación del texto. Advertimos así que las fuentes manejadas de este tipo abarcan el lapso entre 1952 y 1961. Para mayor claridad hubiera sido de desear que en la lista de publicaciones periódicas revisadas o en la indicación de abreviaturas que se utilizan se declarara el período en que se ha tomado cada publicación para su fichaje.

Entre los diarios aparecen citados *La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires. El Dr. Ruppert ha recurrido con inteligencia a los diarios más prestigiosos del centro urbano más importante y cosmopolita de Hispanoamérica. De hecho, en el *ABC* de Madrid se utiliza para las noticias políticas de Hispanoamérica un léxico que, en las modalidades propias de la política hispanoamericana, debe ser tomado de la lengua especial del país donde esas formas y modalidades se dan. Por esto aparecen vocablos y expresiones que exceden el marco político de España (peronismo, castrista). Ya que aparecen en el Glosario los nombres de algunos partidos políticos hispanoamericanos como los citados (podemos agregar "battlismo" -sic-), podría esperarse que en una futura edición de este trabajo, el autor incorpore los nombres de los partidos políticos más importantes de los países americanos de lengua española, porque indudablemente, en algún momento, aparecen en la noticia o el vocabulario de las relaciones políticas en España.

Quizas podamos saludar en años próximos la aparición de un glosario similar que espigue la prensa y el libro político en Hispanoamérica y pueda completar el importante aporte del Dr. Ruppert.

GERMÁN ORDUNA

JOAQUÍN ARTILES, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Ed. Gredos, Estudios y Ensayos Nº 81, 1965. 270 pp.

Forman este libro una *Introducción*, siete capítulos (I Berceo y su público, II Un poco de Gramática, III Los recursos

más externos, IV Los recursos duales, V El mundo de los sentidos, VI Otros recursos de Berceo, VII Algunos tópicos) subdivididos en cuarenta y cuatro apartados y las *Conclusiones*.

La breve *Introducción* expone el empeño del autor en realizar un "análisis frontal y directo" de la obra de Berceo siguiendo el método analítico de la poética tradicional, abandonado en el siglo XIX y retomado por la investigación literaria de nuestro siglo. Artilles declara que su trabajo no nació de un planteamiento "a priori", sino que fue estructurándose poco a poco: su intención no es la del coleccionista, sino que ha tratado de señalar "en lo posible" el valor expresivo de cada recurso. En consecuencia, en algunos de los capítulos toma como punto de partida para sus observaciones ya sea obras contemporáneas sobre lingüística y estilística (*Estudios lingüísticos* de Amado Alonso, *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño y *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren), ya sea obras más o menos contemporáneas de Berceo, como las artes poéticas medievales: *De lege dictamen ornandi* de Ekkehart IV, *Poetria Nova* de G. de Vinsauf, el *Laborintus* de Eberardo el Alemán, y aun se extiende a la *Gramática* de Nebrija.

En las *Conclusiones* hace un resumen de lo tratado en cada apartado y agrega una *Conclusión final* que se desprende del contenido de los capítulos del libro. En ella muestra a Berceo como poeta de doble vertiente: popular y literaria. Por último, queda constancia de la bibliografía consultada.

El primer capítulo, *Berceo y su público*, nos presenta un enfoque tradicional: Berceo es un escritor que lee sus obras ante un público de oyentes. Esto explicaría la constante presencia del autor en su obra, su apelación a las fuentes escritas como medio para ser creído, su repetida alusión al público presente. Los tres títulos siguientes (*Un poco de Gramática*, *Los recursos más externos*, *Los recursos duales*) nos presentan a un Berceo con "inquietud estética". Artilles señala el empleo que hace el poeta del material que le ofrece la lengua en que escribe, el manejo de los recursos estilísticos de tradición clásica o medieval y el uso de la estrofa y el verso que requiere el

mester de clerecía. La estructuración de los apartados de esta segunda parte es, en general, muy irregular. Esto se debe al distinto nivel de los temas tratados y a la posibilidad de desarrollar unos más que otros. En ciertos casos sitúa históricamente el recurso literario, cita las opiniones de otros autores, expone en general el empleo del procedimiento en Berceo y comenta trozos aislados, señalando el valor expresivo del recurso en esos pasajes. En cambio, otros apartados están formados en su mayor parte por enumeraciones y mera ejemplificación (*Comparativos y superlativos, La bimembración, Binas de adjetivos*). A veces, cuando la ejemplificación corre el riesgo de volverse muy extensa cita al pie de la página y por el número, los versos en que un recurso o un tópico se repite en el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y el *Poema del Cid*, con los que llega a hacer algunas comparaciones. Los tres últimos capítulos (*El mundo de los sentidos, Otros recursos de Berceo, Algunos tópicos*) abarcan diferentes temas, algunos de los cuales corresponden al Berceo "aldeano y juglaresco" (*El realismo de Berceo, Lo popular, La petición juglaresca, Epitetos juglarescos*); otros presentan el empleo de ciertos tópicos tradicionales de la literatura medieval europea: Verano-Invierno, Los números, Fórmulas introductivas y finales.

Artiles reúne en su libro particularidades estilísticas y temáticas de Berceo a través de todos sus poemas, material extenso y heterogéneo, que exigiría para los temas más importantes un estudio más profundo y detallado. Sin embargo es importante contar con un trabajo que nos dé una visión abarcadora de la obra berceana desde tales puntos de vista, solo tratados en forma parcial hasta el presente. Los recursos literarios de Berceo que Artiles presenta podrán ser retomados por otros investigadores y estudiados en profundidad y dentro de una sistematización más acabada, ya que la intención del autor parece haber sido fundamentalmente catalogadora.

BEATRIZ SALAZAR PINEDO



ABREVIATURAS

- ALM*: Anuario de Letras, México.
BHS: Bulletin of Hispanic Studies, Liverpool.
Bib. Aut. Esp.: Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
BRAE: Boletín de la Real Academia Española, Madrid.
Fil: Filología, Buenos Aires.
HR: Hispanic Review, Philadelphia.
Lan: Language, Baltimore.
NBAE: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica, México.
RAE: Real Academia Española, Madrid.
RFE: Revista de Filología Española, Madrid.
RFH: Revista de Filología Hispánica, Buenos Aires.
RHi: Revue Hispanique, Paris.
RIM: Revista de Indias, Madrid.
RPh: Romance Philology, Berkeley and Los Angeles.
RR: The Romanic Review, New York.
TCLC: Trabajos del Círculo Lingüístico de Copenhague.
TCLP: Travaux du Cercle Linguistique de Prague.
TLP: Travaux Linguistiques de Prague.

S U M A R I O

ARTÍCULOS

RAQUEL MINIAN DE ALFIE, *Lope, lector de cronistas de Indias*, p. 1; OFELIA KOVACCI, *Las proposiciones en español*, p. 23; LILIA FERRARIO DE ORDUNA, *La adoración de los pastores*, p. 41; BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE, *Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso*, p. 65; LUIS VARGAS SAAVEDRA, *Comparación entre dos versiones del poema "La lámpara"* (Lagar), p. 99.

NOTAS

ANTONIA FERNÁNDEZ, *Acerca de la fecha de composición de la Farsa o cuasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, p. 21; EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, *Acerca de los predicados verboidales*, p. 129.

RESEÑAS

W[ALTHER] PABST, *La creación gongorina en los poemas "Polifemo" y "Soledades"* (CELINA S. DE CORTAZAR), p. 137; EDWARD M. WILSON-JACK SAGE, *Poesías líricas de las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas* (OSVALDO BLAS DALMASSO), p. 144; C. EDWARD RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, (OFELIA KOVACCI), p. 146; RICARDO NAVAS RUIZ, *Ser y estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español* (BEATRIZ R. LAVANDERA), p. 152; GIUSEPPE TAVANI, *Le poesie di Ayra Nunez* (GERMÁN ORDUNA), p. 158; HEINRICH RUPPERT, *Beitrag zu einer Untersuchung des gegenwärtigen politischen Wortschatzes in Spanien* (GERMÁN ORDUNA), p. 167; JOAQUÍN ARTELES, *Los recursos literarios de Berceo* (BEATRIZ SALAZAR PINEDO), p. 172.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LA IMPRENTA
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
EL 30 DE DICIEMBRE 1968

ÚLTIMAS 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 ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por DOROTHY 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).

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.

En los próximos números de FILOLOGÍA aparecerán colaboraciones de DEMETRIO GAZDARU, CELINA SABOR DE CORTAZAR, FRIDA WEBER DE KURLAT, NÉLIDA SALVADOR, JULIO CAILLET-BOIS, BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI, ROBERTO DE SOUZA, etc.

Publicaciones en Prensa:

Recopilación en metro de DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ (Seminarario acerca del teatro anterior a Lope, bajo la dirección de FRIDA WEBER DE KURLAT).

EUSEBIA HERMINIA MARTÍN, *Bosquejo de descripción de la lengua aimara. Fonología y morfología* (Tomo II de la Colección de "Estudios Indigenistas").