

ESTUDIOS ROMÁNICOS



FECYT 2023
Fecha de certificación: 12 de julio de 2019 (7ª convocatoria)
Válida hasta: 28 de julio de 2024

*Volumen 33 2024
Universidad de Murcia
Área de Filología Románica*

*FUNDADORES DE LA REVISTA: Luis Rubio García
Joaquín Hernández Serna*

*Comité Científico: Michel Banniard. Universidad de Toulouse le Mirail
Salvatore Bartolotta. UNED
Mercedes Brea. Universidad de Santiago de Compostela
Fernando Carmona Fernández. Universidad de Murcia
Lourdes Carriedo. Universidad Complutense de Madrid
Bernard Darbord. Universidad de Paris Nanterre
Javier Díez de Revenga y Torres. Universidad de Murcia
José Ramón Fernández González. Universidad de Oviedo
Vespertino Rodríguez Rodríguez. Universidad de Oviedo
Rodney Sampson. Universidad de Bristol*

*Consejo de Redacción: Mercedes Banegas Saorín. Universidad de Valenciennes
Juana Castaño Ruiz. Universidad de Murcia
César García de Lucas. Universidad de Paris Nanterre
M. Belén Hernández González. Universidad de Murcia
Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia
Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia
Maribel Peñalver Vicea. Universidad de Alicante
Montserrat Planelles Iváñez. Universidad de Alicante*

Directora: Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia

Subdirectora: Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia

Secretario: Isaac David Cremades Cano

*Pedidos, intercambio y correspondencia:
Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Apdo. 2021-30080 Murcia (España)*

*Correspondencia científica:
Estudios Románicos
Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe
Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo 1. 30001-Murcia
e-mail: estudiosrománicos@um.es*

*Para el monográfico del volumen 34
“La escritura secreta en Europa en los siglos XV-XVII: España, Francia e Italia”,
Júlia Benavent de la Universidad de Valencia:
e-mail: Julia.Benavent@uv.es*

Depósito Legal. MU-129-1981

I.S.S.N.: 0210-4911

Imprime: Servicio de Publicaciones-Universidad de Murcia

El volumen correspondiente a 2024 presenta el **monográfico** “Poesía medieval e imprenta antigua: de la catalogación y estudio de las fuentes a la fijación crítica de los textos”, nuestra sección de **miscelánea** con dieciséis artículos y seis **reseñas**. Estos trabajos vinculados a distintas lenguas románicas (catalán, gallego, castellano, gascón, francés, portugués e italiano) nos acercan las investigaciones de veinte autoras y quince autores que abordan temas muy interesantes que aportan luz en cada uno de sus campos de estudio.

El monográfico, coordinado por Josep Lluís Martos Sánchez y Antonia Martínez Pérez, presenta once excelentes trabajos sobre cancioneros manuscritos que analizan las fuentes, los procesos de génesis material de los mismos, así como los estados de transmisión y conservación de estos. Estos trabajos son fruto de la larga trayectoria del grupo de investigación CIM, auspiciados por cinco proyectos de financiación pública.

En la sección miscelánea presentamos dieciséis trabajos que representan a seis lenguas románicas y sus culturas.

La lengua y cultura italianas están presentes en este volumen por medio de la obra de la palermitana Giuseppina Torregrossa, gracias al trabajo de José García Fernández en el que nos da a conocer la impronta de Santa Águeda, figura clave y devocional para las mujeres sículas; Francisco José Rodríguez Mesa nos ofrece el estudio de tres textos angevinos y José Luis Aja Sánchez nos introduce en la obra de Grazia Deledda mediante el análisis del valor del significante del viento en la novela *La madre*.

En el ámbito de la literatura en castellano, Carmen M^a Pujante Segura contribuye a visibilizar la novela corta de escritores españoles en el exilio tras la guerra civil, con el fin de reivindicar este género y participar en la elaboración de un corpus de textos. Eva M^a Moreno Lago y Ana Macannuco rescatan de archivos y hemerotecas a las escritoras andaluzas Olimpia y Amantina Cobos Losúa, trabajo de catalogación y análisis que, además de reconstruir sus vidas profesionales y personales, abre nuevas vías de investigación. En el plano lingüístico, Doina Repede realiza un recorrido sociolingüístico de la lengua oral en la ciudad de Granada a través del análisis del uso de la construcción ”en plan (de)”.

En el ámbito francófono, Eduardo Aceituno Martínez analiza una serie de poemas anónimos franceses del siglo XVI, vinculándolos al petrarquismo de 1570 a 1580 y al grupo de la Pléyade; Tomasz Kaczmarek aborda la obra dramática de Henry Bataille que se inscribe en la estética del teatro de boulevard y anuncia además el advenimiento de una nueva poética del drama; finalmente, Abdelouaed Hanae explora la amistad entre los escritores magrebíes Abdelkebir Khatibi y Jacques Derrida, analizando asimismo los aspectos culturales e intelectuales de su relación.

En el ámbito de la lengua catalana, Lucie Kuzmová realiza un estudio lingüístico sobre factores pragmáticos de la explicitación de los pronombres de sujeto de primera persona en el discurso parlamentario.

Con el estudio de Beatriz Fernández Fernández, Ane Berro Urrizelki y Jordi Suïls Subirà nos adentramos en el terreno lingüístico del gascón analizando las construcciones pronominales de sujeto indeterminado.

La literatura gallega nos llega de la mano de Alicia Morales Ortiz, quien nos acerca al escritor Álvaro Cunqueiro y examina la presencia del héroe de Homero en su obra *Las Mocedades de Ulises*. Isabel Morán Cabanas analiza los textos que nacen de las visitas del brasileño Guilherme de Almeida y del portugués Miguel Torga a la tumba del rey trovador D. Dinis en Odivelas, en los que expresan sus impresiones y reivindican el respeto de la memoria como seña identitaria y base para la construcción del futuro. Ricardo Gil Soeiro nos acerca la producción aforística del escritor portugués Casimiro de Brito, hasta la actualidad poco abordada por la crítica, y José Barbosa Machado examina las reflexiones que José Saramago realizó en torno a las decisiones con respecto a la elección del léxico en distintos pasajes de sus obras. Por último, Gema Gordo Piñar estudia las cartas que Miguel de Unamuno envió al portugués José Leite de Vasconcellos. Estas evidencian el amor de ambos por la Lingüística, así como los inicios de las relaciones de Unamuno con Portugal.

Completan el volumen correspondiente a 2024 seis reseñas realizadas por Sandra García Rodríguez, Gema Guevara Rincón, M^a Belén Hernández González, Assia Marfouq, Francisca Moya del Baño y Xinyi Zhao.

Nuestro agradecimiento a los coordinadores del monográfico por su espléndida labor en la selección y organización de los trabajos; a los autores y autoras de los treinta y cuatro trabajos de este volumen por confiar sus investigaciones a este medio editorial y particularmente a los revisores y revisoras que, de manera tan generosa, han contribuido a mejorar los resultados de estos trabajos.

Gloria Ríos Guardiola
Directora de *Estudios Románicos*

MONOGRÁFICO

(*Monographic*)

“Poesía medieval e imprenta antigua: de la catalogación y estudio de las fuentes a la fijación crítica de los textos”, Josep Lluís Martos Sánchez y Antonia Martínez Pérez (coord.)

*Medieval Poetry and Ancient Printing:
From the Cataloging and Study of Sources to the
Critical Fixation of Texts*

- Introducción a “Poesía medieval e imprenta antigua: de la catalogación y estudio de las fuentes a la fijación crítica de los textos”..... 13
(*Introduction to “Medieval Poetry and Ancient Printing:
From the Cataloging and Study of Sources to the Critical Fixation of Texts”*)
Josep Lluís Martos Sánchez
- Edición crítica del *Sermón trobado* de Fray Íñigo de Mendoza 21
(*The Critical Edition of Sermón Trobado by Fray Íñigo de Mendoza*)
Francisco Crosas López
- La caracterización lingüística de los incunables poéticos de Antón de Centenera 53
(*The Linguistic Characterisation of Antón de Centenera’s Incunabula*)
Matteo De Beni
- El romance y el villancico de Juan del Encina en el Pliego poético 97*JJ:
Estudio y edición crítica 69
(*Juan del Encina’s Ballad and Villancico in the Poetic Chap-Book 97* JJ: Study and
Critical Edition*)
Virginie Dumanoir
- Lectura moral y recepción mozárabe de *Esse buen rey don Alonso / el de la mano horadada*. Fuentes y contextos del Romancero de Historia de España 87
(*Moral Reading and Mozarabic Reception of Esse buen rey don Alonso / el de la mano horadada Sources and Contexts of the Romancero in Spanish History*)
Mario Garvin

Identificación tipográfica, adscripción cronológica y relaciones editoriales de una edición <i>sine notis</i> de la <i>Historia de la Doncella Teodor</i> 109 (<i>Typographical Identification, Chronological Attribution and Editorial Relations of a sine notis Edition of the Historia de la doncella Teodor</i>) <i>Marta Haro Cortés</i>	
¿Debe proponerse una nueva tipología del <i>Romancero</i> impreso? 139 (<i>Should We Propose A Printed Romancero's New Typology?</i>) <i>Alejandro Higashi</i>	
La transmisión textual de las <i>Coplas a la Muerte de Cartagena</i> de Fernán Pérez de Guzmán (ID 1937): variaciones y contextos 155 (<i>The Textual Transmission of The Coplas to The Death of Cartagena by Fernán Pérez de Guzmán (ID 1937): Variations and Context</i>) <i>Maria Mercè López Casas</i>	
La poesía del <i>Valerio de las estorias escolásticas y de España</i> : edición crítica y estudio 173 (<i>The poetry of Valerio de las Estorias Escolásticas de España: Critical Edition and Study</i>) <i>Natalia Anaís Mangas Navarro</i>	
El <i>Cancionero de Zaragoza</i> (92VC y 95VC): estudio material e interno 187 (<i>The Cancionero de Zaragoza (92VC and 95VC): Internal and Material Study</i>) <i>Massimo Marini</i>	
Poemas y testimonios de Juan Tallante: delimitación y ampliación del corpus 205 (<i>Poems and Testimonies of Juan Tallante: Delimitation and Expansion of the Corpus</i>) <i>Josep Lluís Martos Sánchez</i>	
El primer incunable de las <i>Coplas de Mingo Revulgo</i> con la <i>Glosa</i> de Fernando del Pulgar (85*MR) 253 (<i>The First Incunabulum of the Coplas de Mingo Revulgo with the Glosa by Fernando del Pulgar (85*MR)</i>) <i>Ana María Rodado Ruiz</i>	

MISCELÁNEA

(*Miscellany*)

La poésie anonyme du recueil dit de Marie de Montmorency (Ms. Rothschild 3197 de la BNF) 269 (<i>The Anonymous Poetry of the So-called Collection of Marie de Montmorency (ms. Rothschild 3197 from the BnF)</i>) <i>Eduardo Aceituno Martínez</i>	
--	--

La poética del viento en <i>La madre</i> (Grazia Deledda, 1920) 285 (<i>The Symbol of the Wind in La madre (Grazia Deledda, 1920)</i>) <i>José Luis Aja Sánchez</i>	285
Preocupações lexicais nas obras de ficção de José Saramago 303 (<i>Lexical Concerns in José Saramago's Works of Fiction</i>) <i>José Barbosa Machado</i>	303
Las construcciones impersonales de sujeto suprimido del gascón 319 (<i>Impersonal Constructions with Suppressed Subjects in Gascon</i>) <i>Beatriz Fernández, Ane Berro y Jordi Suïls</i>	319
Santa Águeda, <i>Regina Siciliae</i> : La impronta de la <i>santuzza</i> en la narrativa de Giuseppina Torregrossa..... 337 (<i>Saint Agatha, Regina Siciliae: The imprint of the Santuzza in Giuseppina Torregrossa's Narrative</i>) <i>José García Fernández</i>	337
Da palavra plural à verdade nómada: algumas notas em torno do aforismo em Casimiro de Brito..... 353 (<i>From Plural Words to Nomadic Truths: Some Notes on Casimiro de Brito's Aphorisms</i>) <i>Ricardo Gil Soeiro</i>	353
La fraternidad lingüística entre Miguel de Unamuno y José Leite de Vasconcellos 363 (<i>The Philological Brotherhood between Miguel de Unamuno and José Leite de Vasconcellos</i>) <i>Gema Gordo Piñar</i>	363
Derrida et Khatibi : une amitié interstitielle. Entre pensée critique et relation culturelle..... 379 (<i>Derrida and Khatibi: An Interstitial Friendship. Between Critique and Cultural Relations</i>) <i>Abdelouaed Hanae</i>	379
<i>L'enchantement et Le Masque</i> d'Henry Bataille, ou les subversions formelles du " théâtre de boulevard " 389 (<i>The Enchantment and The Mask by Henry Bataille: Formal Overthrowing of the "Boulevard Theatre"</i>) <i>Tomasz Kaczmarek</i>	389
Factors pragmàtics de l'explicitació dels pronoms de subjecte de primera persona en el discurs parlamentari..... 405 (<i>Pragmatic Factors in the Explicitation of First-Person Subject Pronouns in Parliamentary Speech</i>) <i>Lucie Kuzmová</i>	405

¿Una <i>Odisea</i> antes de Homero? El Ulises de Álvaro Cunqueiro.....	419
<i>(An Odyssey before Homer? Álvaro Cunqueiro's Ulysses)</i>	
<i>Alicia Morales Ortiz</i>	
Perante o túmulo do rei D. Dinis: as visitas de Guilherme de Almeida e Miguel Torga	435
<i>(In Front of King Dinis' Tomb: the Visits of Guilherme de Almeida and Miguel Torga)</i>	
<i>María Isabel Morán Cabanas</i>	
Vida y obra de dos escritoras desconocidas: Olimpia y Amantina Cobos Losúa	453
<i>(Life and Work of Two Unknown Writers: Olimpia and Amantina Cobos Losúa)</i>	
<i>Eva Moreno Lago y Ana Macannuco Rodríguez</i>	
La novela corta española del exilio: notas para una reivindicación histórico-literaria y la construcción de un corpus	469
<i>(The Spanish Short Novel of Exile: Notes Towards a Literary-historical Focus and the Construction of a Corpus)</i>	
<i>Carmen María Pujante Segura</i>	
Sobre la construcción <i>en plan (de)</i> : Recorrido sociolingüístico en el español hablado de la ciudad de Granada	483
<i>(About the Construction en plan (de): Sociolinguistic Itinerary in the Spanish Language Spoken in the City of Granada)</i>	
<i>Doina Repede</i>	
Acerca de tres obras en vulgar meridional italiano del periodo angevino.....	505
<i>(On Three Works in Southern Italian Vernacular Language Written during the Angevin Period)</i>	
<i>Francisco José Rodríguez-Mesa</i>	

RESEÑAS (Reviews)

<i>Agustina González López. Los prisioneros del espacio. Ana Macannuco.....</i>	523
<i>Sandra García Rodríguez</i>	
<i>Lire les textes anciens italiens. Éléments de morphosyntaxe diachronique. Catherine Camugli Gallardo.....</i>	527
<i>Gema Guevara Rincón</i>	

<i>Distantes en el tiempo y en el idioma. Difuminación del pensamiento y creación de contexto en la traducción de la filosofía.</i> Pedro José Chamizo Domínguez.....	529
<i>M. Belén Hernández González</i>	
<i>Écrivaines engagées.</i> Encarnación Medina Arjona et Adela Tarifa Fernández (dir.)	533
<i>Assia Marfouq</i>	
<i>Diego López. Las sátiras de Persio. Texto latino y traducción extraídos de su declaración magistral.</i> Milagros del Amo Lozano (edición y estudio) ..	537
<i>Francisca Moya del Baño</i>	
<i>Casilda de Antón del Olmet. Cancionero de mi tierra.</i> Mercedes Arriaga Flórez y Caterina Duraccio.....	541
<i>Xinyi Zhao</i>	
Listado de revisoras y revisores	545

POESÍA MEDIEVAL E IMPRENTA ANTIGUA: DE LA CATALOGACIÓN Y ESTUDIO DE LAS FUENTES A LA FIJACIÓN CRÍTICA DE LOS TEXTOS

(Medieval Poetry and Ancient Printing: From the Cataloging
and Study of Sources to the Critical Fixation of Texts)*

Josep Lluís Martos**
Universitat d'Alacant

Desde hace unos años vengo hablando de la especial atención que han recibido las fuentes manuscritas de la poesía de cancionero, sin duda a partir de métodos heredados de la romanística y de la tradición crítica respecto de las antologías poéticas occitanas, francesas o galaico-portuguesas, sobre todo. Su transmisión textual manuscrita desarrolla este idilio metodológico con la codicología, como técnica historiográfica auxiliar, que ha permitido un importante avance en cuanto al conocimiento de los cancioneros manuscritos, fundamentado en metodologías practicadas y desarrolladas durante el último siglo y medio, al menos. Esto ha traído consigo, a su vez, una cierta desatención hacia la poesía impresa, como evidencia el propio título del gran proyecto liderado por Dorothy Severin: *An Electronic Corpus of Castilian «Cancionero» Manuscripts*, es decir, fundamentalmente interesado en los cancioneros manuscritos, hasta el punto de que, en este portal digital, solo se ofrecía el escaneado de las seis páginas del índice de fuentes poéticas impresas de *El Cancionero del siglo XV* de Brian Dutton, que cerraban el último volumen de su catálogo (1990-1991, vii: 664-669), sin un estudio específico de estas.

La causa por la que los estudios de cancionero no han prestado mayor atención a la poesía impresa es, precisamente, la inversa en cuanto al interés crítico suscitado por los testimonios poéticos manuscritos: los métodos codicológicos heredados y desarrollados desde la romanística que facilitaron la investigación sobre la poesía manuscrita no se podían aplicar, sin embargo, al conocimiento de las fuentes impresas. Es más, la propia textualidad de las obras experimenta y sufre un mayor intervencionismo, mucho más

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Josep Lluís Martos. Departament de Filologia Catalana. Universitat d'Alacant. Apartado de correos 99. 03080 Alicante (jl.martos@ua.es)

complejo que en la transmisión manuscrita, como peculiaridad ecdótica en la que incidiré después.

Desde los estudios de bibliografía material se nos ofrecen catálogos de fuentes, aunque no siempre con datos suficientes para un especialista en poesía de cancionero. Es por ello, por tanto, que era necesario proceder de la misma manera que lo habíamos hecho en cuanto a los cancioneros manuscritos: conocer de primera mano las fuentes y analizarlas desde la particularidad que presentan los impresos poéticos, tanto en su proceso de génesis material, como en lo que respecta a los propios estados de transmisión de los textos y de conservación de los ejemplares, sobre todo cuando estos son únicos o, incluso, cuando todos ellos están perdidos. De estos últimos extremos, el del análisis de ejemplares únicos considerados completos y que, en realidad, están mútilos (Martos 2023) y el de la pérdida de todos los ejemplares un pliego poético impreso (Martos 2022a y 2022b), he dado buena muestra recientemente, en cuanto a su rentabilidad metodológica para el conocimiento de la *ideal copy* de un impreso poético y, en última instancia, de su propia historia y de la textualidad de la obra, desconocida parcial o totalmente. Estos son casos extremos, digamos, pero que ilustran muy bien el interés de un estudio profundo de las fuentes poéticas, también de las impresas, porque esto, en realidad, es esencial para el conocimiento y la edición de los textos. Y es que la *descriptio* forma parte de la *recensio* como operación ecdótica que nos conduzca a la fijación crítica del texto. Ha de ser el punto de partida y, para ello, deben catalogarse y estudiarse las fuentes de las obras en cuestión. Los repertorios y catálogos previos serán imprescindibles en este proceso, porque nos darán datos sobre las fuentes, incluso históricos en cuanto al estado de ciertos ejemplares o en lo que respecta a su propia existencia, pero el investigador debe enfrentarse a la fuente y analizarla desde los ojos del especialista en poesía de cancionero y de romancero.

Es por todo ello que, desde el grupo CIM (<https://www.cancioneros.org>), tras quince años y cinco proyectos de financiación pública dedicados a la reflexión ecdótica del cancionero impreso, siempre partiendo del acercamiento a las propias fuentes, singularizándolas, para hacer lo propio con la perspectiva de autor, hemos diseñado y estamos desarrollando la creación de diferentes repertorios abreviados y de un gran catálogo de fuentes poéticas impresas. De esta manera, se completará y actualizará el panorama crítico al respecto en estos más de treinta años en los que hemos contado con *El cancionero del siglo XV* de Brian Dutton (1990-1991), si no cuarenta, si consideramos su *Catálogo-índice* (1982). Al añadirle el interés por el romancero, el espectro de estudio se amplía mucho más y es Rodríguez-Moñino el principal punto de partida, desde su *Manual* (1973-1978) y su *Diccionario* (1970) o *Nuevo Diccionario* (1997).

Los repertorios abreviados están al servicio de la filología material, sin lugar a dudas, pero, *sensu stricto*, pertenecen a una fase previa a partir de la cual coleccionar estos impresos y sus ejemplares como referente y punto de partida para su análisis. Suponen una *solución de urgencia* para ampliar, depurar y actualizar la catalogación de fuentes poéticas impresas que nos ofrecieron Dutton o Rodríguez-Moñino, partiendo de la bibliografía que se ha ido generando a lo largo de estas décadas y de la propia investigación del grupo. Aquí radica el interés de estos repertorios abreviados, en plural, porque, a partir de las necesidades detectadas, si no generadas, por nuestras propias líneas de estudio, se dará lugar

a ocho repertorios, organizados en tres grupos. Ofreceremos tres repertorios abreviados de romancero en *open access*, dos de ellos de fuentes impresas y otro de fuentes manuscritas, en un arco cronológico que irá desde el siglo xv hasta 1552: el *Repertorio abreviado del romancero manuscrito* (RARM), el *Repertorio abreviado del romancero incunable* (RARI) y el *Repertorio abreviado del romancero impreso (1501-1552)* (RAR16). El primero y el último de estos, a cargo de Virginie Dumanoir (2023) y de Mario Garvin (2022), respectivamente, ya se han publicado en abierto y, en breve, lo hará el RARI, que completará la catalogación del romancero antiguo hasta mediados del siglo xvi. Al *Repertorio abreviado de incunables poéticos* (RAIP) se unirá en el futuro un *Repertorio abreviado de postincunables poéticos* (RAPP), en ambos casos atendiendo a la tradición castellana como criterio de indexación. El matiz es oportuno porque también se contempla la tradición catalana, cuya prioridad será elaborar el *Repertori abreujaat d'impresos del Natzaré* (RAINA), el volumen facticio de impresos poéticos breves más importante, por su antigüedad y rareza, de la tradición catalana, de la cual recoge su(s) primer(os) pliego(s) poético(s) (Martos 2023: 198-229). Este volumen facticio es comparable, por tanto, a los *Pliegos Poéticos de Praga* castellanos (Menéndez Pidal 1960) por su singularidad y por su antigüedad, aquí aun mayor, que compensa el número menor de impresos. Este será el primer paso, antes de generar el *Repertori abreujaat d'incunables amb poesia catalana* (RAIPC) y el *Repertori abreujaat de postincunables amb poesia catalana* (RAPPC).

Como siguiente paso y en paralelo a estos repertorios, se está desarrollando el amplio catálogo de *Poesía, Ecdótica e Imprenta* (POECIM) (Martos 2022-), que permitirá un conocimiento tan exhaustivo como podamos de las fuentes poéticas desde las líneas que interesan a un investigador en poesía de cancionero y de imprenta. En este espacio se ofrece un estudio específico de las fuentes poéticas incunables desde la filología material, distinguiendo entre la propia edición y sus ejemplares conocidos, así como atendiendo a su historia y al contexto socioliterario que los enmarca, al que, de hecho, se dedica una sección específica, como uno de los intereses que caracteriza al grupo. Y, en este mismo sentido, se atiende a los contenidos del impreso, como fuente poética específica y desde la perspectiva de los estudios críticos de la poesía de cancionero, así como se desarrollan otras dos secciones que evidencian esa atención ecdótica integral, partiendo de la materialidad y contenidos de la fuente, para establecer su caracterización ecdótica desde la *collatio* externa y la *collatio codicum*, a lo que se suma un estudio lingüístico del testimonio. Y, finalmente, en una sección final se catalogan repertorios, facsímiles, ediciones y transcripciones o bibliografía sobre la fuente.

Para la transmisión y la variación de la poesía impresa de cancionero y de romancero seguía siendo necesario el análisis de la tradición manuscrita¹, desde el mismo momento en que las variantes *en la imprenta* no tenían por qué ser siempre *de imprenta* (Martos 2017a y 2017b), sino que algunas de ellas reproducirían lecciones anteriores no siempre conservadas; o porque las variantes manuscritas podían provenir de fuentes impresas,

¹ Este monográfico da buena muestra de ello, a pesar de centrarse en la tradición impresa. Es por ello que, desde nuestro grupo, por no se desatienden los estudios de fuentes manuscritas, disponibles *en open access* en el apartado de *Descripciones codicológicas* de su web (Martos 2011-) y estructurados en dos secciones: la de *Fuentes manuscritas incorporadas en Dutton* y la de *Otras fuentes manuscritas*.

mediante procedimientos de copia puntual que no necesariamente llegasen a generar *codices descripti* (Martos 2011a, 2011b, 2011c y 2014a); o porque los propios originales de imprenta fueron manuscritos en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trataba de una *editio princeps*. Las razones para la variación ya no respondían solo a errores, sino que la apropiación del texto poético era mucho mayor en la imprenta y no siempre podemos explicarla como herencia de una tradición manuscrita o interpretarla como variantes de autor (Martos 2014b). El estudio de las propias fuentes a partir de la bibliografía material y del conocimiento de cómo funcionaban los talleres de imprenta supuso otra importante barrera u obstáculo, que se intentó superar para completar el estricto conocimiento de los impresos —y no solo su catalogación— también desde la filología material.

Se avanza en este monográfico, por tanto, en el conocimiento de los testimonios poéticos impresos, desde una mayor profundidad o revisión del estudio externo e interno de las fuentes ya indexadas por Dutton, hasta su propia ampliación, como punto de partida para la reflexión ecdótica y para la propia fijación crítica de los textos, que permita un acercamiento a estos y un estudio literario, en ambos casos con la suficiente solvencia filológica. De todo ello da buena muestra esta colección de estudios, cuyas perspectivas completan el amplio espectro de las fases científicas aquí descritas, en unas ocasiones limitados a una de ellas o, en otras, demostrando la interacción entre unas y otras.

El punto de partida, como decía, debe ser un sólido y profundo conocimiento de las fuentes impresas e, incluso, la catalogación de ediciones desconocidas y de ejemplares. De esto tratan los trabajos de Ana M^a Rodado Ruiz y de Massimo Marini, que se centran, respectivamente, en dos testimonios que representan modelos muy diferentes de incunables poéticos: Rodado analiza la *ideal copy* y los ejemplares conservados de la temprana *editio princeps* de las *Coplas de Mingo Revulgo* con la glosa de Fernando del Pulgar (85*MR), de ciertos rasgos arcaicos, con formato en 4^o y de una escasa entidad material, lo que contrasta con el gran *Cancionero de Zaragoza*, cuyas dos ediciones (92VC/95VC) estudia Marini, con atención especial no solo a su materialidad, sino también a su propia construcción como cancionero. Hasta fechas muy recientes, se había creído que la *editio princeps* de este cancionero (92VC) estaba perdida, pero se ha demostrado que, en realidad, se conservan dos ejemplares (Fernández Valladares 2019), lo que supone buena muestra de este proceso de catalogación necesario, en el que incide el trabajo de Marta Haro, quien, para seguir avanzando en su sólida reconstrucción de la tradición impresa de la *Historia de la doncella Teodor*, adscribe una edición *sine notis* de esta obra a la imprenta de Andrés de Burgos en Granada, delimitando aspectos socioliterarios y reconstruyendo sus relaciones con productos editoriales de la imprenta incunable burgalesa. El alcance metodológico de esta lección bibliográfica y las características de estos impresos de la doncella Teodor son muy similares a otros productos impresos, como los propios incunables de las *Coplas de Mingo Revulgo*, cuya *princeps*, de hecho, se estudia en este monográfico.

El trabajo de quien firma estas líneas preliminares demuestra, precisamente, la importancia de conocer el funcionamiento material e interno de las fuentes poéticas, para entender la presencia de determinados poemas en ellas e, incluso, justificar la adscripción de estos a un poeta cuando se trata de especímenes anónimos, cuyo estudio puede acabar repercutiendo, como en este caso, en la propia delimitación del corpus poético de un autor.

Este es el caso de Juan Tallante, de una evidente importancia sociopoética en la Valencia del paso entre siglos, desde el mismo momento en que su obra inaugura el *Cancionero General* (11CG). Precisamente en este testimonio post-incunable y en el *Cancionero de Rennert* (LB1), en este caso manuscrito, se conservaba toda su obra conocida, en algún caso con interrogantes de adscripción que aquí se resuelven. Asimismo, se atiende a otros testimonios poéticos de cierta fama pero poca atención crítica hasta fechas recientes, el incunable de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV) y el *Cancionero de Vindel* (NH2), para rematar la delimitación del catálogo de poemas y testimonios de Juan Tallante, lo que tiene repercusiones, en última instancia, en el propio conocimiento del cancionero LB1.

El trabajo de Matteo De Beni sobre la lengua de los incunables poéticos de Antón de Centenera (82IM, 82*GM y 83*IM) se enmarca en la atención ecdótica a la tradición textual de cada una de estas fuentes impresas, puesto que son rasgos que las caracterizan como testimonios y su delimitación es esencial para la selección de variantes e, incluso, del propio testimonio base en la edición crítica de los textos. A la segunda de las obras de dos de estos incunables poéticos de Centenera (82IM y 83*IM) dedica su atención, precisamente, el trabajo de Francisco Crosas, quien no solo ofrece un estudio ecdótico del *Sermón trobado* de fray Íñigo de Mendoza a partir de sus nueve testimonios, sino también su edición crítica. Este es, de hecho, el objeto último de nuestros estudios sobre fuentes poéticas, como punto de partida para la reflexión ecdótica y, en última instancia, para el proceso de fijación crítica de los textos, que es lo que encontramos en los trabajos de María Mercè Lopez Casas y de Natalia Anaís Mangas Navarro. Es esta última quien ha analizado ambas fuentes poéticas incunables: el *Valerio de las historias escolásticas* de Diego Rodríguez de Almela (87DA) y el *Oracional* de Cartagena (87PG) (Mangas Navarro 2023a y 2023b), que comparten la peculiaridad de haber salido de las fugaces prensas incunables de Murcia y de contener ambos un solo poema entre numerosos folios en prosa. Esto, en cualquier caso, ya es suficiente para su catalogación como fuente poética, lo que, en efecto, debe ser nuestro punto de partida y, de hecho, el incunable del *Valerio de las historias escolásticas* de Diego Rodríguez de Almela no había sido considerado por Dutton y es uno de los añadidos a mi *Repertorio Abreviado de Fuentes Poéticas Incunables*, en el que decidí atribuirle la sigla 87DA, por el año de impresión y las iniciales del autor. En ambos trabajos, Mangas Navarro y López Casas estudian y editan, respectivamente, esos poemas de los incunables 87DA y 87PG.

Virginie Dumanoir también parte de un incunable poético (97*JJ) para editar dos de los tres poemas que contiene, en ambos casos funcionando como remate editorial a estos y complemento del dedicado por Juan del Encina a la muerte del príncipe don Juan: el romance «Triste España sin ventura» y el villancico «A tal ventura tan triste», de tono consolatorio muy similar a la *Tragedia trobada* de Encina, que los antecede, pero de extensión y estilo muy diferente. El trabajo de Dumanoir inaugura la tríada de artículos dedicados al romancero, partiendo del análisis ecdótico y edición de los textos en sí, para rematar el arco metodológico con su estudio literario, como habían hecho ya Mangas Navarro y López Casas para sus poemas de cancionero.

Finalmente, Mario Garvin y Alejandro Higashi se acercan a la poesía de romancero habiendo editado ya el gran *Cancionero de romances* (Garvin, Higashi 2021) impreso por

Martín Nucio en Amberes en 1546 o, como mucho, principios de 1547 (Martos 2017c). Es desde esta experiencia editorial que se plantean un estudio más profundo del corpus en cuanto a sus fuentes literarias, como es el caso del trabajo de Garvin sobre el romance «Esse buen rey don Alonso / el de la mano horarada», cuyo primer testimonio es, precisamente, esta gran colección impresa de Nucio; o desde la cual se pueden permitir reflexionar sobre la clasificación del propio romancero impreso, cuyas etiquetas y límites anteriores son insuficientes, si no contraproducentes para entender los matices y la complejidad de este corpus.

BIBLIOGRAFÍA

- DUMANOIR, Virginie (2023): *Repertorio abreviado de fuentes del Romancero manuscrito*. Josep Lluís Martos (coord.). *CIM - Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Alicante: Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/rarm>].
- DUTTON, Brian (1982): *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*. Madison: Seminary of Medieval Studies. (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019): «Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de *La Pasión trovada* y de la *Vita Christi*». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Vol. 8, 50-106.
- GARVIN, Mario (2022): *Repertorio abreviado de fuentes impresas del Romancero (1501-1552)*. Josep Lluís Martos (coord.). *CIM - Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Alicante: Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/rar>].
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (eds.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*. Josep Lluís Martos (coord.). Alicante: Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 3).
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís (2023a): «*Valerio de las historias escolásticas y de España* (POECIM/87DA)». Josep Lluís Martos (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alicante: Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87da>]. (2023b): «*El Oracional* (POECIM/87PG)». Josep Lluís Martos (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alicante: Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87pg>].
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2011): *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. (2011b): «Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito». Josep Lluís Martos (ed.). *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 207-212. (2011c): «La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos». Josep Lluís Martos (ed.). *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 13-45.

- (2011-)(coord.): *CIM- Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Alicante: Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org>].
- (2014a): «Ausiàs March en Itàlia: variants i contextos de un *codex descriptus*». *Revista de Poètica Medieval*. Vol. 28, 265-294.
- (2014b): «*La vida de la sacratíssima Verge Maria* y el *Cartoixà* de Joan Roís de Corella: datos externos». *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 91/8, 1005-1014.
- (2017a) (ed.): *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 1).
- (2017b): «Decisiones ecdóticas ante la reescritura de la poesía». Josep Lluís Martos (ed.). *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d'Alacant, 9-11.
- (2017c): «La fecha del *Cancionero de romances sin año*». *Edad de Oro*. Vol. 36, 137-157.
- (2022a): «Estudio de un pliego poético incunable perdido: edición y ejemplares de las *Coplas* de Hernán Vázquez de Tapia (97*VT)». *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. Vol. 26, 421-438.
- (2022b): «Las *Coplas* de Hernán Vázquez de Tapia a la muerte del príncipe don Juan». *Revista de Poètica Medieval*. Vol. 36, 271-306.
- (2022-) (coord.): *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alacant: Universitat d'Alacant. [<https://cancioneros.org/poecim>].
- (2023): *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert («Medievalia Hispánica», 37).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 2 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970): *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Madrid: Castalia.
- (1973-1978): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 4 tomos.
- (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (ed.). Madrid: Castalia.

EDICIÓN CRÍTICA DEL *SERMÓN TROBADO* DE FRAY ÍÑIGO DE MENDOZA (The Critical Edition of *Sermón Trobado* by Fray Íñigo de Mendoza)*

Francisco Crosas**
Universidad de Castilla-La Mancha

Abstract: This article is an approach to the most significant problems of textual criticism that arose while editing the *Sermón Trobado* by Fr. Íñigo de Mendoza from nine extant manuscripts and incunabula. This work is a brief and peculiar mirror of princes addressed to Ferdinand II of Aragon, as well as. This is a peasant allegory that compares righteous government to the good shepherding of a herd of oxen. A provisional stemma is also provided.

Keywords: Fr. Íñigo de Mendoza, Edition, *Cancioneros*, Ferdinand II of Aragon, *Regimine principum*

Resumen: Este artículo propone una edición crítica –a partir de los nueve testimonios conocidos–, del *Sermón Trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, un regimiento de príncipes dirigido a Fernando el Católico. El texto consiste en una alegoría campesina que equipara el recto gobierno al buen pastoreo de una grey de bueyes. Se propone también un estema provisional.

Palabras clave: Fray Íñigo de Mendoza, Edición, *Cancioneros*, Fernando el Católico, *Regimine principum*

1. El *Sermón trobado* de Fray Íñigo de Mendoza es un breve y peculiar regimiento de príncipes en cincuenta y cuatro coplas de once versos, dirigido a Fernando el Católico. Se debió de componer entre los años 1479-1482. La fecha más segura es la del incunable 82IM: Zamora, Centenera, 1483, según consta en el colofón.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Francisco Crosas. Facultad de Humanidades de Toledo. Plaza Padilla, 4 45071 Toledo (francisco.crosas@uclm.es).

Se trata de un breve tratado de buen gobierno, compuesto a manera de alegoría: el boyero y sus bueyes serían el rey Fernando y los súbditos, respectivamente. Le recomienda mano izquierda y derecha, mesura y prudencia; pero prevalecen las peticiones de rigor para con los díscolos y traidores al Rey y al reino. Es bien conocida la situación política de Castilla bajo los reinados de Juan II y de Enrique IV: banderías nobiliarias y caos.

Funciona a modo de estribillo el versículo 11, 30 de San Mateo (*iugum enim meum suave est et onus meum leve*), que parafrasea como “es el mi yugo süave / a unos y a otros, grave”, en clara referencia al premio y al castigo de buenos y malos súbditos.

2. Conocemos 9 testimonios¹ del *Sermón Trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, cuatro incunables y cinco manuscritos², amén de tres ediciones modernas³.

EM6-2

Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, K-III-7, ff. 98r-111v⁴.

HH1-67

Cambridge (Massachusetts), Houghton Library, MS Span 97, ff. 395v-400r. Es el *Cancionero de Oñate Castañeda*, editado por Dorothy Severin (1990), pp. 352-357. Le faltan las tres últimas coplas.

MN19-63

Biblioteca Nacional de España, mss/4114, ff. 376r-394r. Es copia anónima del siglo XVIII del desaparecido *Cancionero de Pero Guillén*.

MR2-8

Biblioteca de la Real Academia Española, RM-73, ff. 12ra-13rc = cccv-[cccvj]. Pertenece al incompleto y desmembrado *Cancionero de Barrantes*.

SA4-15

Universidad de Salamanca, Biblioteca general histórica, ms. 2139, ff. 123r-136r. Según BETA, copiado 1491 *ca.*-1500 *ca.*

82*IM-2

BNE I/897, ff. 30va-34va. Zamora, Centenera, 1483.

82IM-2

Escorial X.II.17, ff. 119v-124r. ¿Pablo Hurus *ca.* 1479-*ca.* 1484? Es códice

1 Hay un décimo “testimonio” del que prescindo por tratarse de un *codex descriptus* sin valor ecdótico. Se trata de una copia del siglo XIX que transcribe fielmente, como declara en el colofón, el incunable 83*IM. BNE ms. 3757. Está en las páginas 377-395 del tercero de once volúmenes titulados *Poesía del Siglo XV*.

2 Sigo la nomenclatura de Dutton (1990-1991). La sigla 90*IM se debe a Manuel Moreno (2011).

3 Ediciones modernas: Foulché-Delbosc, NBAE XIX, vol. 1, 52-59; RAE, 1953, facsímil de Zamora Centenera, 1482; Julio Rodríguez-Puértolas, *Clásicos Castellanos* 163, Madrid, Espasa, 1968, 299-318.

4 Josep Lluís Martos (*de visu*) ha descrito minuciosamente el códice en “Manuscritos e incunables en torno a los Reyes Católicos: cancionero EM6” (2021).

facticio manuscrito e impreso. No tiene colofón.

83*IM-2 -34va

BNE I/2159, ff. e3ra-e8vb ¿Zamora Centenera ca. 1479? vParece ofrecer el texto menos deturpado. En catálogo BNE dice 1483, Zamora, Centenera, pero no tiene colofón.

90*IM

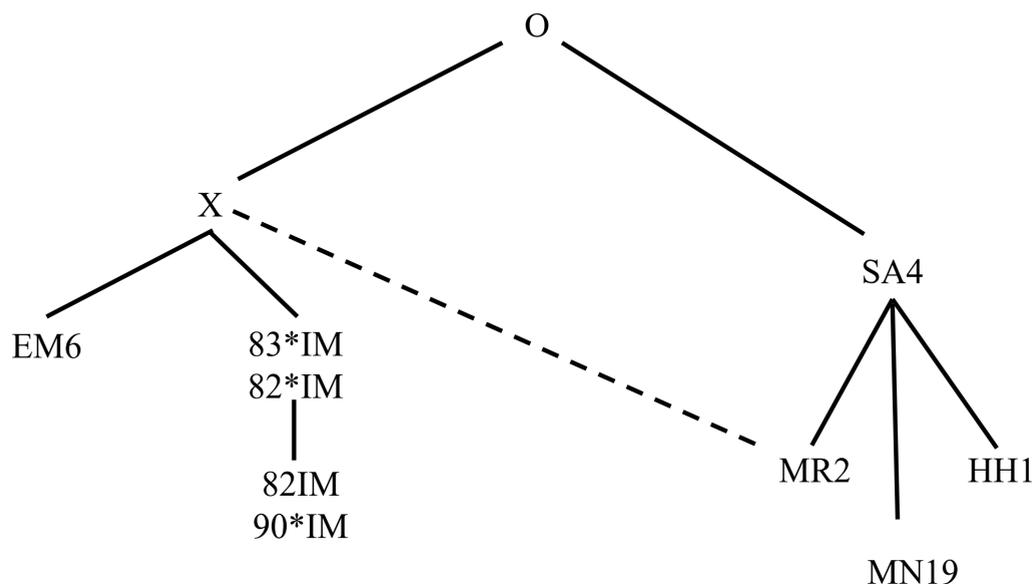
Washington, Library of Congress, INC X.M52, ff. XXXIIIra-XXXVIIIvb, Burgos, Friedrich Biel, 1490-1493.

3. Esta edición

Para el establecimiento del texto crítico he tenido especialmente en cuenta los incunables y el manuscrito EM6, con enmiendas a partir de los otros cuatro manuscritos. Son los incunables y EM6 los que ofrecen una versión más próxima al hipotético original, si bien los incunables no proceden directamente de EM6.

Hay dos familias claras en los testimonios: por una parte, 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM; por otra, los otros cuatro manuscritos, SA4 HH1 MN19 y MR2. Sólo detecto una posible contaminación: MR2 parece haber tenido a la vista el antiógrafo que postulo para EM6 y los incunables.

Propongo el siguiente estema provisional⁵:



⁵ Abordo la cuestión ecdótica en *El "Sermón Trobado" de Fray Iñigo de Mendoza: tradición textual y estudio ecdótico* (2023, en prensa).

4. Criterios de edición

1. La cursiva se utiliza para: palabras extranjeras y títulos de obras. Por tanto, resuelvo las abreviaturas sin dejar constancia de ello.
2. Conservo los casos de *variatio* o vacilación gráfica (*quistión, sujuzgad, sotil*, etc.), con algunas excepciones, como *grant = gran*, en este caso porque desde fines del siglo XIII resulta muy improbable la pronunciación de la oclusiva final.
3. La vacilación de los grupos *mp* y *mb* se respeta y se resuelve la abreviatura de la nasal en *m*.
4. No conservo la *ç* ante *i* y *e* por su impertinencia fonológica. Tampoco conservo el dígrafo *sç-* ante *i* y *e* (*fallesçe = fallece*), puesto que nunca representó en castellano dos fonemas⁶.
5. Conservo cultismos gráficos (*Ihesús*).
6. Me sirvo del apóstrofo para indicar el apócope.
7. En la puntuación y acentuación del texto, me atengo en principio a la actual normativa ortográfica, con algunas licencias usadas habitualmente por los editores de textos antiguos, con el fin de no desorientar al lector: por ejemplo, el uso de la tilde para distinguir formas hoy en desuso (vos/vós) en razón de la tonicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Adelino (2006): “Los resultados hispanos del grupo latino *sc* ante vocal palatal”, *Révue de Lingüistique Romane*, 70, 351-376.
- CROSAS, Francisco (2023): *El “Sermón Trobado” de Fray Íñigo de Mendoza: tradición textual y estudio ecdótico*. Salamanca, en prensa.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero castellano del siglo XV (1360-1520)*, 7 vols. Salamanca: Universidad.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1912): *Cancionero castellano del siglo XV*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles XIX. Madrid: Bailly-Bailliére, vol. 1, 52-59.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (2000): “Pretérito imperfecto y condicional con desinencia -ie- en el siglo XVI”, *Revista de filología española*, 80, 341-377.
- MARTOS, Josep Lluís (2021): “Manuscritos e incunables en torno a los Reyes Católicos: cancionero EM6”, *RILCE*, 37, 319-346.
- MENDOZA, Fray Íñigo de (1968): *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Espasa-Calpe.
- MORENO, Manuel (2011): “Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el *Cancionero Capitular de la Colombina (SV2)*”, *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, ed. de Josep Lluís Martos. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 47-72.
- SEVERIN, Dorothy (ed.) (1990): *Cancionero de Oñate Castañeda*, con introducción de Michel García, Madison, 352-357.

6 Cfr. Adelino Álvarez (2006).

Fray Íñigo de Mendoza
Sermón Trobado

Sermón trobado que hizo frey Íñigo de Mendoza al muy alto y muy poderoso príncipe, rey y señor el rey don Fernando, rey de Castilla, de Aragón, sobre el yugo y coyundas que su alteza trae por devisa.

I

Príncipe muy soberano,
nuestro natural señor,
contraste de lo tirano,
de lo sano castellano
mucho amado y amador; 5
a quien derecho y razón
vestieron ropa de estado
de Castilla y de León,
bordada con Aragón.
Cecilia brosla el un lado⁷ 10
y todo bien empleado.

II

Cuanto más alto se empina
la cumbre de estado grande,
tanto más y más aína
es necesaria dotrina 15
con que rija y con que mande.
Que si no mentió Platón
y verdad dixo Boecio,
será próspera nación
la que rige discreción⁸; 20
al contrario la que'l necio;
lo mismo dixo Vegecio.

III

Por este mismo respeto
a la real excelencia
es ejercicio discreto, 25
en público y en secreto
contratar cosas de ciencia⁹.
Y a los baxos decidores¹⁰

7 *brosla*: borda.

8 *discreción*: buen juicio, sentido común.

9 *contratar*...: aquí, procurarse buenos consejeros. Idea presente en todos los *regimina principum*.

10 *baxos decidores*: poetas menores, de medio pelo, entre los que se incluye. Es el tópico exordio de modestia para ganar la benevolencia del dedicatario.

oílos con humildad,
mirando que a pescadores¹¹ 30
inspiró Dios los primores
de la divina verdad,
cuando tomó humanidad.

IV

Tras este tal pensamiento,
que consuela mi rudeza, 35
también me da atrevimiento
la virtud y sufrimiento
de vuestra real alteza;
cuya benigna bondad
me pone tanta osadía 40
cuanta con su dinidad
vuestra ilustre magestad,
por la gran simpleza mía
me causaba cobardía.

Comparación

V

Como en espejo doblado¹², 45
Príncipe muy poderoso,
en una luna mirado,
haze el rostro mesurado
y en la otra espantoso,
así vuestra potestad 50
en su grandeza mirada
me figura esquividad,
mas en su benignidad
se muestra tan mesurada
como la que está sin nada¹³. 55

VI

Y pues tampoco repuna
a mi gran insuficiencia,
mirándoos en esta luna
la cumbre que dio Fortuna
a vuestra magnificencia, 60
con osado corazón

11 *pescadores*: los apóstoles.

12 Rodríguez Puértolas identifica este motivo en John Bromyard, *Summa predicantium* (s. XIV).

13 A lo largo del *Sermón*, volverá una y otra vez sobre las dos actitudes necesarias al príncipe: mano derecha y mano izquierda, es decir, compasión con los buenos y rigor con los malos.

ofrezco de mi exercicio
un mal trovado sermón,
a vuestra dominación
por ofrecer el servicio 65
cual lo demanda mi oficio.

Comienza el sermón, cuyo tema es unas palabras de san Mateo que dicen *iugum meum suave est et cetera*; que quiere decir: es el mi yugo suave a unos, y a otros grave¹⁴.

Introducción a la Avemaría

VII

Un ángel falso, rontero¹⁵,
con voz y cara fingida,
Príncipe muy verdadero,
nos fue comienzo primero 70
de toda nuestra caída,
cuando a nuestra madre Eva
engañó con la manzana¹⁶;
dan de aquesto cierta prueba
los diez mil males que lieva 75
a costas natura humana,
sin jamás poder ser sana.

VIII

Mas divinal compasión
proveyó tan justo medio,
que de su mesma invención 80
Él llevó su pugnición;
nosotros, nuestro remedio,
ofreciéndonos delante,
enviando desde arriba
otro ángel para que cante¹⁷ 85
otra virgen que se espante¹⁸
y tan gran plazer reciba,

14 Funcionará como estribillo el versículo 11, 30 de san Mateo (*iugum enim meum suave est et onus meum leve*), aquí parafraseado con un sentido algo distinto al del texto evangélico, donde Cristo anima a sus discípulos, abatidos por lo arduo del buen camino. Esto se conserva en el *Sermón*, que por otra parte dignifica a Fernando comparándolo implícitamente con Jesucristo. Sin embargo, la segunda parte de la sentencia de fray Iñigo añade que ese yugo (la obediencia al rey) será muy arduo para los díscolos: “y a otros grave”.

15 *rontero*: regañón y malhumorado. *DLE*. Se trata del Demonio, claro.

16 No aparece ninguna manzana en el *Génesis*, sino el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. La omnipresencia de la manzana en la iconografía de todos los tiempos ha fijado esa fruta en el imaginario colectivo.

17 Sonaría mejor *por que cante*, con hiato entre *otro* y *ángel*, y *por* con sentido final.

18 La Virgen se sorprende ante el anuncio del arcángel Gabriel (Lc 1, 29).

que consienta y que conciba.

IX

Así que la redención
del humano perdimiento 90
en una dulce canción,
que llaman salutación,
escomençó su cimiento;
por que pudiendo ofrecer
en peso de justo fiel 95
a muger contra muger¹⁹,
contra el ángel Lucifer,
el arcángel Gabriel,
vaya todo por nivel.

X

Seyendo así principiado, 100
príncipe muy principal,
el bien con que fue sanado
cuanto mal hizo el pecado
en el linaje humanal,
es por cierto gran razón 105
que por esta misma vía
no solo nuestro sermón,
mas cualquier operación
ponga delante por guía
la voz de la Avemaría. 110

Pone la Avemaría

XI

Sagrada Virgen preciosa,
Dios te salve, templo suyo.
Oh Virgen maravillosa,
en cuyo vientre reposa
el Hijo de Dios y tuyo. 115
Oh dulçor de los dulçores,
cuál profeta será dino
de recontar tus loores,
pues te requirió de amores
el sacro Verbo Divino, 120
con el ángel que a ti vino.

19 Ave vs. Eva, motivo muy utilizado en la predicación y en los tratados teológicos.

XII

Con razón te llaman llena
de la gracia de Dios Padre,
pues mereciste por buena
no solo parto sin pena 125
mas aun ser virgen y madre²⁰.
Oh bendita y tan bendita
sobre todas las mugeres,
que por tu causa fue quita
nuestra manzilla infinita²¹. 130
Y más, Señora, nos eres
causa de eternos plazeres.

XIII

Y fue tu *fructu Ihesus*
de tan alta perfección,
que la su divina luz 135
con su vida, con su cruz,
a todos dio salvación.
Y tú, su madre sagrada,
del universo señora,
quedaste por abogada²² 140
para que nos fuese dada
su gracia por quien agora
te pongo por rogadora.

Es mi yugo muy suave. / Prosigue el sermón, el cual divide en tres partes. En la primera trata del yugo²³; en la segunda, de las melenas²⁴; en la tercera, de las coyundas²⁵.

XIV

Rey, temor de los tiranos,
a quien crezca Dios los cetros, 145
salud de los castellanos,
beso vuestros pies y manos
en comienço de mis metros
a quien Dios sea tasugo²⁶

20 La perpetua virginidad de María es *dogma*, mientras que el parto indoloro es una simple opinión teológica.

21 El pecado original y su transmisión a toda la humanidad.

22 *Advocata nostra*, en la Salve.

23 *yugo*: instrumento de madera al cual, formando yunta, se uncen por el cuello las mulas, o por la cabeza o el cuello, los bueyes, y en el que va sujeta la lanza o pértigo del carro, el timón del arado. *DLE*.

24 *melena*: almohadilla o piel que se pone a los bueyes bajo el yugo. *DLE*.

25 *coyunda*: correa fuerte y ancha, o soga de cáñamo, con que se uncen los bueyes. *DLE*.

26 *tasugo*: tejón; se entendería, metafóricamente, persona peligrosa y destructiva, pero no hace sentido aplicándolo a Dios. Hay testimonios antiguos que recogen propiedades curativas de su unto o grasa. Aquí sí cuadra ese sentido. Parece significar ‘colirio’.

contra los ojos dañados. 150
Pues que a su clemencia plugo
daros coyundas y yugo
con que fuesen sojuzgados
los toros nunca domados²⁷.

Prosigue

XV

Aquellos a quien amor, 155
Príncipe digno de amar,
los atan con vós, Señor,
sin coyundas, con dulçor
se deben de gobernar.
Mas estos así tratados, 160
los cuales cuido ser pocos,
los otros, desenfrenados,
dañadores y dañados
atarlos, pues que son locos,
que os andan haciendo cocos²⁸. 165

XVI

Con nuestro falso metal²⁹
hazen cocos; y con Francia
cocan vos con Portugal.
Y vós, Señor bien real, 170
a todo firme constancia,
esforçando en la verdad
vuestro limpio coraçón;
teniendo en la voluntad
la justicia y libertad,
que a toda nuestra nación 175
da con vós gran afición.

XVII

Acordáos de Pharaón³⁰:
¿quién venció su gran poder?
¿Quién en tan gran afición,
dio manos y coraçón 180
a Judic, siendo mujer?

27 Se entiende sólo los malos súbditos, como se explica en la siguiente copla.

28 *cocos*: muecas burlonas; aquí, halagos o fiestas para obtener algo a cambio.

29 No apuro el sentido al tratarse de *nuestro* falso metal.

30 *Exempla* veterotestamentarios: el Faraón a quien se enfrenta Moisés en el *Éxodo*; Judit, en el libro homónimo, vencedora de Holofernes; en el *Libro de Ester* se cuenta cómo Ester, la esposa hebrea de Asuero, salva a su primo Mardoqueo y a los suyos de la conspiración de Amán.

¿Quién a Hester y Mordocheo
ahorcó su adversario?³¹
¿Quién sujuzgó al amorreo?³²
Porque Aquél, según yo creo, 185
porná en este calendario³³
vuestro partido contrario.

XVIII

Esforçad, Rey esforçado;
tomad la lança en la mano;
sujuzgad vuestro reinado, 190
pues tenéis tan bien parado
lo divino y lo humano.
Lo divino, porque vós,
aunque puesto en tierna edad,
sois un rey mucho de Dios³⁴; 195
lo humano, porque las dos,
gran justicia y libertad,
fundada sobre verdad.

XIX

Oh vergonçosa fealdad
de renombre lastimero, 200
de quien juró lealtad
con tan gran solemnidad
cuando se armó caballero;
porque, según que se ley
en la *Segunda Partida*, 205
por su grey y por su ley
y por Dios y por su rey
tienen los grandes la vida
con juramento ofrecida.

XX

Por esto les dan los juro³⁵, 210
los estados y las rentas,
por que detrás de sus muros
los pueblos vivan seguros
y ellos sufran las afrentas.
Pues quien a tanto se ofrece, 215

31 Amán, que conspira contra los judíos.

32 Josué contra los amorreos; se cuenta la batalla en el Libro de Josué, cap. 10.

33 Entiendo que se refiere al tiempo presente.

34 Visión providencialista de los Reyes Católicos.

35 Aquí, propiedades, rentas o pensiones concedidas a perpetuidad.

que me responda le ruego
qué nombre y pena merece
cuando no sólo fallece
en defender su sosiego,
mas antes le pone fuego. 220

XXI

Y pues son tan obligados
por derecho y por virtud
a someter sus estados
al yugo, mansos, domados
de la real celsitud, 225
a vós sometán sus cuellos
por que podáis atar³⁶;
o vengan por los cabellos³⁷,
pues es tan amigo dellos
el dicho común vulgar: 230
mal cantar y porfiar³⁸.

XXII

Oh reprochosa porfía,
digna de infame nota³⁹,
responde malinconía
que te da voces el día 235
que llaman de Aljubarrota.
Los huesos de los pasados
gruxen en la sepultura⁴⁰,
con ansia de lastimados
por dexar tan heredados 240
a quien tan poco se cura
de su muerte y desventura.

XXIII

Mas creo que Dios ordena,
o me mienten los oídos,
que fuyan de la melena 245
aquellos a quien condena
la justicia por perdidos;

36 La métrica parece pedir *los podáis*.

37 A la fuerza, mal de su grado.

38 Actuar dolosamente y sin ningún ánimo de rectificar. Santillana, 148, Dutton R8074.

39 Amonestación, reprensión.

40 Aquí se refiere a que los huesos de los antepasados (por ejemplo, los que lucharon contra Portugal) se remueven en la tumba ante la irresponsabilidad y deslealtad de los nobles en las décadas anteriores a los Reyes Católicos. Figura emblemática de esta deslealtad, don Juan Pacheco, marqués de Villena.

porque el non poder sofrir
vuestro reino mal tamaño,
la causa del desurtir 250
a remediar y punir
a vueltas de aqueste daño
lo de hogaño y lo de antaño.

XXIV

Pues Rey de real valer,
y alta Reina esclarecida, 255
habed, príncipes, plazer,
que muy presto habéis de ver
a vuestra Castilla uncida
con vuestros yugos süaves;
sin cosquillas ni omecillos⁴¹ 260
araréis con los leales
y a los ronzeros cuitrales⁴²
dadles tras los colodrillos⁴³,
pues tenéis hartos novillos.

Pone fin a la primera parte del sermón, concluyendo con el tema.

XXV

Y pues pena y galardón 265
en las virtudes y vicios
hazen en toda nación
ser señora a la razón
y leales los servicios,
guardad⁴⁴ bien su diferencia, 270
que es de vuestro reinar llave,
por que con fina conciencia
digan de vuestra excelencia
que es vuestro yugo süave
a unos, y a otros grave. 275

Prosigue la segunda parte del sermón en que propuso tratar de las melenas.

XXVI

Del yugo ya despedidos,
de las melenas se trate,
con las cuales guarnecidos

41 *cosquillas*: rencillas; *omecillo*: odio, aversión.

42 *cuitral*: 'cutral', dicho de una res bovina, vieja y que se destina ordinariamente a la carnicería.

43 *colodrillo*: cogote, hoy, diríamos 'dadles collejas'.

44 *guardad*: mirad, observad.

son los bueys que están uncidos,
por que el yugo no los mate. 280
Do deben considerar
los que tienen dinidad
que el yugo del sujuzgar
se debe siempre fundar
sobre blanda humanidad, 285
sin muestras de esquividad.

Pone comparación

XXVII

Como la piedra tirada
sin su gana contra el cielo,
en faltando el ser forçada,
su condición de pesada 290
le haze caer al suelo,
así cercana caída
tiene la gobernación,
si la gente sometida
sola fuerça la convida 295
a tomar la subjeción,
forcejando el coraçón⁴⁵.

XXVIII

De aquí viven los tiranos,
siempre con mil sobresaltos;
así los reyes humanos, 300
cuanto se muestran más llanos,
tanto se hallan más altos;
porque el amor aliviana
lo que parece gran pena,
como la dama galana 305
nos haze sufrir de gana
lo que la gana condena.
Y esto causa la melena.

XXIX

Teniendo Dios soberano
infinito el poderío, 310
gobierna el linaje humano
con una tan blanda mano

45 El gobierno muy riguroso o tiránico está destinado al fracaso.

que non fuerça el albedrío⁴⁶.
Pues si Dios omnipotente
pone el yugo sobre blando, 315
cuánto más de gente a gente
se debe muy mansamente
executar lo del mando,
las voluntades ganando.

XXX

Cuando los grandes varones 320
del gran imperio romano
guiaban gobernaciones,
dos singulares razones
dizen que dixo Trajano⁴⁷:
la una, que tal debería 325
ser él a los que rigese
cual y con cual alegría
en sus negocios querría
que su rey a él le fuese,
si rey sobre sí toviese. 330

XXXI

La otra dizen que fue
cuando preguntado un día
que respondiese por qué
a todos con tan gran fe
prometié⁴⁸ más que tenía. 335
¡Oh dicho tan especial
do gran exemplo consiste!
Dixo: paréceme mal
que de la cara real,
do tal grandeza se embiste, 340
ninguno se parta triste.

Exemplo

XXXII

Según de la condición
de las abejas se reza
entre todas cuantas son
solo el rey sin aguijón 345

46 La lírica moral del siglo XV abunda en la cuestión del libre albedrío contra Fortuna.

47 Es proverbial la justicia de Trajano. Dante contribuye a popularizarla en *Purgatorio*, X, 73-94.

48 Me aparto de todos los testimonios; lo pide la métrica. Sigo a Fernando González Ollé (2000: 341-377).

crió⁴⁹ la naturaleza;
do nos quedó tal doctrina:
que quien se halla en la cumbre
tanto cuanto más se empina,
tanto más es cosa dina 350
que sin aguijón relumbre
en su rostro mansedumbre.

XXXIII

Estas son, Rey, a mi ver
las melenas sobre quien
los yugos del gran poder, 355
del reinar, del someter,
asientan por cierto bien.
Con estas vós acabastes
con muchos que hayan pesar;
no, Señor, porque reinastes 360
mas porque tanto tardastes
de venir a sojuzgar,
a regir y a libertar.

Pone fin a la segunda parte de las melenas, concluyendo con el tema.

XXXIV

Mas los bueys que son traidores
por irse a comer los panes 365
con sus dañados humores
hallan en vuestros dulçores
un sabor de agros afanes.
La cual dañada postema⁵⁰,
pues todo el mundo lo sabe, 370
mientras su malicia reina,
bien dize, Señor, el tema:
que es vuestro yugo süave
a unos, y a otros grave.

Sigue la tercera parte del sermón, en la cual propuso de tratar de las coyundas con que se deben atar los tales bueyes.

XXXV

Es razón saber de cuáles 375
y de qué cuero y fación⁵¹

49 Aquí es indudablemente bisílaba.

50 *postema*: apostema, llaga, absceso; en sentido figurado, persona molesta y perjudicial.

51 *facción*: aquí, manera, hechura.

se harán coyundas tales
con que vuestros animales
no salgan de la razón.
Porque, si no están atados 380
con sutil manera⁵² y arte,
los bueyes que están holgados,
por no se ver sojuzgados,
es peligro no se aparte
cada uno por su parte. 385

Prosigue

XXXVI

Mas, con la gracia de Dios
y con vuestro buen denuedo,
muy bien podéis hacer vós
gentiles coyundas dos,
con que cada buey esté quedo. 390
Punición y beneficio
son cuerdas con que se anuda
con la punición el vicio;
y el galardón al servicio
haze que no se sacuda 395
de peligro cuando duda.

XXXVII

Con estas tales⁵³ se atan
los bueyes, rezios que sean,
mas do estas no se tratan;
unos furtan, otros matan, 400
otros braman y haronean⁵⁴,
otros sacuden pernadas⁵⁵
por no ir a la labor,
otros pacen las sembradas
y, aun también a las vegadas, 405
otros sin ningún temor
dan del cuerno⁵⁶ a su señor.

XXXVIII

Otros bueyes especiales,
viendo éstos consentidos,

52 Sólo dos testimonios leen correctamente *manera*; el resto, parecen una mala lectura ¿del original?, donde *manera* estaría abreviado con tilde nasal: *maña*.

53 Se refiere a *punición* y *beneficio*.

54 *haronear*: hacerse el perezoso.

55 *pernadas*: patadas, coces.

56 *dan del cuerno*: cornean.

viendo sin pena los males, 410
sin galardón los leales,
no quieren estar uncidos.
Porque es fuerte conclusión
comportar estos estados
los que veen la traición: 415
pacen cuantos pastos son;
y ser flacos trasijados⁵⁷
los que tiran los arados.

XXXIX

Así que claro parece
que en el reino disoluto, 420
porque justicia fallece
el triste del Rey padece
y quien quiere goza el fruto.
Mas vós, de quien son ajenas,
las cosas deste accidente, 425
de las mercedes y penas
hazed dos coyundas buenas
con que atéis muy reziamente
al yugo toda la gente.

XL

Que si con tal maestría 430
vuestra gente no es atada,
por demás es la porfía,
que jamás su policía⁵⁸
podrá ser bien gobernada.
Que ni los hombres ladrones 435
no pueden haber paciencia,
ni sufrirse sin quisiones,
si no reparte sus dones
con aquella diferencia
cual la justicia sentencia⁵⁹. 440

XLI

Si me preguntan de qué
respondo yo que lo sé;
por ende tened gran fe,
que os vernán a las melenas. 445

57 *trasijados*: flacos, hambrientos y sedientos.

58 *policía*: cortesía, buen trato; aquí, actitud, disposición.

59 Justicia distributiva: *cuique suum*.

De lo más sano del cuero
podrá salir tal correa
con que al novillo más fiero
sojuzguéis como a cordero;
que después quien haronea 450
contra el agujón cocea⁶⁰.

XLII

Con estas coyundas tales,
los toros al yugo atados,
las vuestras manos reales
ararán los peñascales⁶¹, 455
tan sin pena como prados.

Y haréis las cuestas llanos,
los eriales barbechos
y los riscos altoçanos,
do sembraban los ufanos 460
continuamente cohechos
sembraréis vós de derechos.

XLIII

Mas es menester, Señor,
según mi flaco consejo,
que seáis buen labrador, 465
buena maña, buen vigor,
y tengáis buen aparejo;

buena reja, buen arado,
bien uncidos vuestros bueyes,
el harón hosco aguijando, 470
el leal galardonando,
y entonces según las leyes
ararán bien vuestros bueyes.

XLIV

Vengamos ya por menudo
a contar pieça por pieça: 475

qué coyundas, con qué ñudo
al toro bravo sañudo
sojuzgará la cabeça;
de qué madera y manera
vuestros yugos se harán; 480

⁶⁰ Proverbio que encontramos ya en *Hechos* 9, 5, en boca del propio Jesucristo, en el episodio de la conversión de san Pablo.

⁶¹ Reminiscencia de la profecía de *Isaías* 40, 4: *Omnis vallis exaltabitur, et omnis mons et collis humiliabitur, et erunt prava in directa, et aspera in vias planas*. El monarca, otra vez, idealizado y comparado a Jesucristo.

por que en esta tierra fiera
vós y vuestra compañera⁶²,
pues vós ponéis el afán,
gozáis después de su pan.

XLV

Pues los vuestros yugos son 485
aquella clara verdad
con que sin falsa afición⁶³
por derecha sucesión
vos vino la dignidad;
cuanto puesto que pesó 490
a ciertas bestias haronas,
cuando a la Reina vos dio,
el casamiento ayuntó
juntando vuestras personas
vuestras reales coronas. 495

XLVI

Alguno sale al través
a responderme depriosa,
tomando por su pavés
un juego que ya sabés
que se llama de traviesa⁶⁴. 500
Yo dexo sus vanidades
porque no es materia honesta,
pues que otras novedades
dixeron a las ciudades,
lo cual os dó por respuesta 505
en esta nuestra recuesta.

XLVII

Este negocio dexado
por cosa probada bien,
pues que fue tan publicado,
pregonando y procurando 510
a causa de bien sé quién⁶⁵.
Vós, señor rey don Fernando,
digno de luenga memoria,

62 Isabel la Católica, su esposa.

63 *afición*: ahínco, empeño; aquí, añagaza, trampa. Se alude a la legitimidad de ambos monarcas, cuestionada en el caso de la reina Isabel.

64 *traviesa*: apuesta que quien no juega hace a favor de un jugador, *DLE*; es proverbial lo censurable de las apuestas.

65 Parece referencia a una persona concreta, cuya identidad no conozco.

dexaldos andar cocando,
que pues es de vuestro bando 515
una verdad tan notoria,
cierta tenéis la vitoria.

XLVIII

Allí está Dios do solía,
con aquel mismo poder,
que mandaba, que hazía 520
a quien la verdad traía
antiguamente vencer.

Con cuya mano bendita
mató David al gigante
y la gente israelita 525
de cautiverio fue quita;
pues así vós, Rey pujante,
vencerés, Dñs delante.

XLIX

Cuánto más nuestra Castilla,
un reino tan especial, 530
ca nos debe dar manzilla
cuando no vemos regilla
por esta justicia tal.

Oh pues, Rey muy virtüoso,
si queréis bien gobernallos, 535
poned freno al que es brioso
y espuelas al perezoso;
que sabed que los vasallos
se rigen como caballos.

L

Entonces farés al menos 540
que los vuestros no os desdeñen;
por el galardón los buenos,
y los malos por los frenos
se tengan, que no os despeñen.

Y con este tal regir, 545
que en vuestra virtud bien cabe,
nos farés que sin mentir
podamos, Señor, dezir
que es vuestro yugo süave
a unos, y a otros grave. 550

Fin del sermón

LI

Poned en fin del tratado,
alto Rey, vuestra memoria,
que de lo bien gobernado
vós seréis galardonado
con pago de eterna gloria. 555
A la cual gloria el Señor
nos lieve por su clemencia,
nuestro dulce Redentor
a gustar el gran dulçor
de su corporal presencia 560
y de la divina esencia.

Aquí comiença el últílogo

LII

Alto Rey, cuya potencia,
cuyas virtudes y modos
merece por su excelencia
heredar de aquella herencia 565
que se perdió por los godos
al tiempo que don Rodrigo,
en pena de su luxuria,
recibió tan gran castigo,
nos dexó tan sin abrigo, 570
sometidos con injuria
a la macometa⁶⁶ furia.

LIII

Porque, así como sus vicios
merecieron pena dina,
así, Rey, vuestros servicios 575
merecerán beneficios
a la justicia divina.
De manera que, aplacada
por vuestras obras su saña,
no solo ver subjugada 580
a Castilla con Granada,
mas con poca fuerça y maña
vos podéis ver rey de España.

Pone fin a la obra toda

66 *macometa*: mahometana, musulmana.

LIV

A vós, Señor excelente,
digno de loores tales, 585
se presenta este presente
besando muy humilmente
las vuestras manos reales;
suplicándole que quiera
vuestra real majestad 590
esta mi obra grosera
sofrirla como si fuera
de tan alta calidad
cuanto es mi voluntad⁶⁷.

67 En MN19 añade el copista: *Del cancionero manuscrito de Pero Guillén, de la librería de la Cámara del Rey.*

Variantes *Sermón trobado* de Fray Íñigo de Mendoza⁶⁸

Título Sermón trobado que hizo frey Íñigo de Mendoza al muy alto y muy poderoso príncipe, rey y señor el rey don Fernando, rey de Castilla, de Aragón, sobre el yugo y coyundas que su alteza trae por devisa] Sermon trobado por fray ynnigo de mendoça al rey nuestro sennor HH1 | Sermon trobado por fray Ýñigo de Mendoza tomando por tema la devisa de los yugos al Rey nuestro Señor y en su favor MN19 | hizo] fizo SA4 83*IM | frey] fray EM6 | Mendoza] mendoça SA4 83*IM 82*IM | y] e EM6 | señor] señor nuestro señor SA4 | Fernando] ferrando SA4 | de Aragón, sobre el yugo y coyundas que su alteza trae por devisa] de leon de çeçilia de portugal príncipe de Aragon nuestro soberano señor SA4 | *omiten*] introduçion SA4 | Trae] tray 90*IM

6 derecho] de derecho EM6 90*IM

7 vestieron] vistieron SA4

10 Cecilia] Cecilla MN19, Siçilia MR2

11 *omite* MR2

15 dotrina] doctrina MN19 MR2 90*IM

16 y con que] con quien MR2

17 y] que MR2 | mentió] mintio SA4 HH1 MN19

18 verdad] verdat MR2

20 la que rige discreción] *omite* HH1, la que rrige descreçion 90*IM

21 lo] la HH1

22 dixo] dize SA4 HH1 MN19 MR2 | Vegeçio] Vejeçio EM6 82*IM, boeçio 90*IM

23 mismo] solo SA4 HH1 MN19 MR2 | respeto] respecto SA4 83*IM 82*IM HH1 MR2 90*IM

24 excelencia] eççelencia SA4, ecçelencia HH1

25 es] les MN19 | exercicio] exerçion SA4

27 contratar] contractar 90*IM | cosas de] de la HH1

29 oillos] oyrlos MR2 | humildad] omilldad SA4, omildad HH1, humildat MR2

31 inspiró] in espiro EM6 | primores] primeros 90*IM

32 verdad] verdat MR2

33 humanidad] humanidat MR2

37 sufrimiento] sufremiento MR2

38 alteza] alaça SA4

39 benigna] benjna SA4 HH1 MN19 | bondad] bondat MR2

41 cuanta] quanto SA4 | dinidad] dignidad EM6 SA4 83*IM 82*IM MN19 90*IM, dignidat MR2

42 magestad] magestat MR2

44 causaba] cabsaba MN19

Rúbrica ante 45 Comparación] *omiten* 82IM EM6 83*IM 82*IM MR2 90*IM

48 haze] es SA4 HH1 MN19

68 Empiezo con 82IM, sigo con EM6, SA4, 83*IM, 82*IM, HH1, MN19, MR2 y acabo con 90*IM.

- 49 y] es SA4 MN19 | otra] otra muy HH1
50 así] ansy SA4
53 benignidad] begninidad SA4 HH1, beninidad MN19
56 tampoco] atan poco MR2 | repuna] repugna 90*IM
57 a mí] mi MR2
58 mirándoos] mirandos EM6, mirando SA4
60 magnificencia] manifiçiençia SA4 HH1
62 ofrezco] ofresco SA4
63-64 *invierten* el orden de estos dos versos SA4 HH1 MN19 MR2
Rúbrica ante 67⁶⁹. Comiença el sermón, cuyo tema es unas palabras de San Mateo, que dicen *iugum meum suave est* ecétera; que quiere decir: es el mi yugo suave a unos, y a otros, grave] Pone por tema del sermon unas palabras de sant matheo y son estas / es my yugo muy suave a unos y a otros grave SA4 | Comiença el sermón cuyo tema es unas letras de San Matheo | cuyo tema] es el tema MN19, que dicen MR2 | Introducción a la Avemaría] Siguese la introducción para el Ave Maria MN19, introducción al avemaría MR2
66 lo] le MR2
68 fingida] enfengida MN19
73 mançana] manzana MN19
74 dan de] da de SA4, dando HH1 MN19
75 diez mil] çient mil SA4 HH1 MN19 MR2
79 proveyó] proueo HH1
80 que de su mesma invención] que con su misma invinción SA4, que de mesma invencion 82*IM 90*IM, que con su mesma ynvençion HH1
81 Él] se MN19 | pugnición] puniçion SA4 HH1 MN19 MR2
84 enviando desde arriba] enviado desde arriba SA4, enviandonos darriba HH1
87 tan] atan MR2
88 MN19 *omite* el verso | y] omite MR2
89 redención] redempçion EM6 83*IM 82*IM MR2 90*IM
92 con] que MR2
93 escomençó su] prinçipio su SA4 MN19 MR2, principio el su HH1, escomienço su 90*IM
94 que] MR2 si | pudiendo] pudiendo SA4, podiese MR2
95 de] *omite* HH1
98 el] al MN19 | Gabriel] Grabiel EM6 SA4 HH1
99 vaya] fuese HH1
100 Seyendo] ssiendo SA4 | principiado] prinçipado EM6 MN19
102 sanado] saluado HH1
103 hizo] fizo SA4 HH1 MR2
108 cualquier] cualquiera SA4 MR2

69 En HH1 [fol. 396r] hay varios agujeros; Severin los salva mediante reconstrucción. No tengo en cuenta esta rúbrica en el estudio de variantes.

- 110 de la] del HH1 MN19 MR2 90*IM
 Rúbrica ante 111 Pone la] comienza el SA4 MR2, *omiten* HH1 MN19
 115 Hijo] fijo SA4 HH1 MR2
 116 dulçores] dulçures 82IM
 117 cuál profeta] qual poeta MR2, que poeta MN19 | dino] digno 82MI EM6 83*IM
 82*IM MN19 MR2 90*IM
 118 loores] lores 90*IM
 119 requirió] require EM6, requiero 90*IM
 126 ser] *omite* 90*IM
 127 bendita] benedicta 82IM 83*IM 82*IM 90*IM | tan] mas MN19
 129 causa] cabsa SA4 MN19
 132 causa] cabsa SA4 MN19
 133 *fructu*] fruto EM6 SA4 MN19, fructo 90*IM
 134 perfección] perffición HH1, perfección MN19, perfeccion MR2
 135 la] con SA4 MN19
 139 del universo] de todo el mundo MN19
 Rúbrica ante 144 Prosigue] comienza SA4 | divide] reparte SA4 | Prosigue el sermón,
 el cual divide en tres partes. En la primera trata del yugo; en la segunda, de las
 melenas; en la tercera, de las coyundas] *omiten* HH1 MN19 | Es mi yugo muy
 suave] es mi yugo MR2
 145 crezca] crezca SA4
 149 tasugo] verdugo HH1, castigo MN19
 150 ojos] que son MR2 | dañados] dapñados 82IM 83*IM MR2, dampñados 90*IM
 151 que a] su SA4
 152 daros] dar vos MR2
 153 sojuzgados] juzgados SA4, sojuagados 90*IM
 Rúbrica ante 115 Prosigue] *omiten* SA4 HH1 MN19 MR2
 157 atan] ata SA4 MN19
 158 coyundas] coyunda HH1
 160 Mas] y SA4 HH MN19 MR2 | tratados] tractados 82IM 83*IM 90*IM
 161 cuido] siento SA4, pienso HH1MR2
 164 atarlos] ataldos SA4 MR2, atadlos HH1 MN19
 165 haciendo] faziendo 82IM 83*IM HH1 MR2
 167 hazen] fazen 82IM SA4 83*IM HH1 | cocos] cotos MN19 | con Francia] constancia
 HH1
 168 cocan] tocan MN19 | Portugal] portogal EM6 SA4 HH1 MN19
 169 Y vos, Señor bien real.] a vos nuestro bien real MN19| vuestro] nuestro SA4
 170 constancia] costança SA4
 175 a toda] toda MN19
 176 da] ha HH1
 177 acordaos] acordad vos 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM
 178 ¿quién venció su gran poder?] quien en tan gran poder EM6
 179 *omite* el verso MN19 | afición] afición 82MI EM6 83*IM 82*IM HH1 90*IM

- 181 Judic] Judit MN19 | siendo] seyendo EM6
182 Mordocheo] Mardocheo MN19
184 sujuzgó] sojuzgo SA4 HH1 MN19, sojudgo 90*IM
186 porná] verna 82MI EM6 83*IM 82*IM
190 sujuzgad] sojuzgad SA4 HH1 MN19, sujudgad 90*IM
191 tenéis] tenes HH1
195 un rey] rey SA4 MN19
196 por] porque 82MI EM6 MN19 | las] los SA4 HH1
198 fundada] fundadas MN19
200 de quien juró lealtad] quien juro la lealtad MN19
202 solemnidad] solepnidad MN19
206 ley] rey SA4 HH1
207 rey] ley SA4 HH1
208 la] su SA4 HH1 MN19
210 juros] nuestros MN19
214 afrientas] afrientas MN19
218 no] a vos HH1
220 le] les MN19
221 tan] tanto HH1
223 a] de SA4 HH1 MN19
224 al] el HH1
227 por que podáis atar] para que podáis obrar MN19 | atar] arar SA4 HH1
231 mal cantar] cantar mal SA4 HH1 MN19 | porfiar] profiar EM6
232 porfia] profia EM6g
233 digna de infame nota] dina de ynfamia pues nota HH1, dina de infame nota MN19
| infame] infante EM6
234 malinconía] malenconia SA4 HH1 MN19
236 de Aljubarrota] dal jubarrota SA4 HH1
237 Los huesos] y los huesos 82MI EM6 83*IM 82*IM 90*IM
238 gruxen] cruxen SA4 MN19, texen HH1| sepultura] sepoltura SA4 HH1 90*IM
243 Mas] pero SA24
245 huyan] huigan MN19
246 condena] condepna 82MI 83*IM
249 vuestro] nuestro SA4 HH1 MN19
250 la causa del desurtir] le da causa de sortir SA4 HH1, le de cabsa de surtir??????
251 y punir] de pugnir 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM, a pugnir MN19
252 daño] dapño 82MI 83*IM, dampño 90*IM
253 lo de hogaño y lo de antaño] lo dantaño y lo de ogaño SA4 MN19
254 real] grand MN19
255 y alta] alta 82MI EM6 90*IM, a vos HH1
257 haver] a ver 90*IM
258 uncida] venida MN19
259 con] so SA4 HH1 | con vuestros yugos süaves] a vuestros yugos reales MN19

- 260 cosquillas] cozquillas EM6 82*IM, coxquillas HH1 | ni] y 82MI EM6 83*IM |
omecillos] omiscillos MN19
Rúbrica ante 265 *omiten* SA4 HH1 MN19
265 Y pues pena y galardón] pues la pena y galardón MN19
267 hazen] fazen HH1
268 a la] la SA4 HH1 MN19
269 servicios] -vicios MN19
270 diferencia] difirençia SA4, di...rencia MN19
272 fina] sana SA4 HH1 MN19 | conciencia] consçiencia 82MI 83*IM, conçencia HH1,
ciencia MN19
273 digan] digna MN19
Rúbrica ante 276 Prosigue la segunda parte del sermón en que propuso tratar de las
melenas] trata de las melenas SA4, prosigue las melenas HH1, *omite* MN19
279 bueys] bueyes 82IM SA4 83*IM 82*IM MN19 | que están uncidos] y vnidos HH1,
unidos MN19
282 dinidad] dignidad 82IM SA4 83*IM 82*IM 90*IM
283 sujuzgar] sojuzgar SA4 HH1 MN19, sujudgar 90*IM
286 esquividad] equividad 82*IM, ysquividad SA4
Rúbrica ante 287 pone comparación] comparacion SA4 HH1
291 le] la SA4 | haze caer] faze catar HH1
292 así] ansi SA4
296 subjección] sugeçion SA4, sugebçion HH1
297 forcejando] no con libre SA4
298 De aquí] daqui 82MI SA4 83*IM 82*IM
300 así los reyes humanos] mas los reyes que son vmanos SA4 | así los reyes que son
umanos 82IM EM6 83*IM 82*IM, los reyes que son vmanos HH1 MN19, así los
reys que son humanos 90*IM
306 haze] fase HH1
308 causa] cabsa MN19
312 blanda] dulce SA4 MN19
313 non] no SA4 MN19, nos HH1| albedrío] alvidrio EM6
317 mansamente] blanda mente SA4 HH1 MN19
318 executar] esecutar SA4, asentar MN19 | mando] *omite* MN19
319 ganando] del ganado EM6 82MI 83*IM 82*IM
324 Trajano] Troyano MN19
325 debía] deuia HH1
326 rigese] rrigiesse HH1
327 cual y con cual] tal y con aquella HH1
328 en] que en HH1
330 toviese] tuviese EM6
332 preguntado] pregunto EM6 82*IM2, preguntando MN19
334 tan gran] tanta HH1, grande MN19
335 prometí] prometia 82MI EM6 SA4 83*IM 82*IM MN19

- 336 especial] singular MN19
337 Exemplo] enxemplo EM6 SA4 82*IM HH1, enxemplo MN19
338 pareceme mal] parece muy mal SA4
340 cuantas] quentes 90*IM
Rúbrica ante 342 Exemplo] enxemplo EM6 90*IM, *omiten* SA4 HH1
345 el] al HH1
346 la] su MN19
347 dotrina] doctrina 82IM 83*IM 82*IM
348 halla] falla HH1
350 dina] digna 82IM 83*IM 82*IM MN19
355 del] de HH1
356 del] y MN19
359 hayan] avian que SA4, que habían MN19
363 y a libertar] y a librar EM6, a lybertar SA4
Rúbrica ante 364 Pone fin a la segunda parte de las melenas, concluyendo con el tema]
omiten SA4 HH1 MN19
364 bueys] bueyes 82IM SA4 83*IM 82*IM HH1 MN19
365 irse] ir MN19
366 dañados] dampñados 90*IM
367 hallan] fallen HH1
368 de agros] dagros SA4
369 dañada] dampñada 90*IM
372 reina] reynga 82IM, rema HH1
Rúbrica ante 375 Sigue la tercera parte del sermón, en la cual propuso de tratar de las
coyundas con que se deben atar los tales bueyes] trata de las coyundas SA4 |
bueyes] buyes 82IM 83*IM 82*IM, *omiten* HH1 MN19
375 saber de] de saber SA4 HH1
377 tales] reales 82*IM EM6
381 sutil manera] 82IM EM6 83*IM 82*IM MN19 MR2 90*IM, gentil manera HH1
382 los bueyes que] bueyes como MN19 | holgados] folgados HH1
383 por no se ver sojuzgados] *omiten* 82IM EM6 90*IM, sujuzgados HH1
384 aparte] aparten 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM
385 parte] parten 82IM 83*IM
Rúbrica ante 386 Prosigue] *omiten* SA4 HH1 MN19
390 con que cada buey esté quedo] con queste cada buey quedo HH1
391 punición] pugnición 82MI 83*IM 82*IM MN19 90*IM
392 son] y HH1 | anuda] anudan 82IM EM6 83*IM 82*IM MN19, annuda HH1, añudan
90*IM
394 al servicio] el servicio MN19
395 haze] fase 82MI 83*IM, fase HH1
396 duda] dubda 82IM EM6 SA4 83*IM 82*IM 90*IM
397 tales] solas SA4 HH1 MN19
398 los bueyes, rezios que sean] los bueys rezios que sea EM6, los bueyes por rezios que
sean SA4, los bueyes, quier fuertes sean HH1, los bueys por recios que sean MN19

- 400 furtan] furten HH1, surten MN19
401 y haronean] haronean 82IM 83*IM 82*IM 90*IM
402 pernadas] puñadas MN19
408 bueyes] bueys muy MN19 | especiales] muy espeçiales SA4
409 viendo] veyendo EM6 90*IM | estos] a estos SA4 MN1g9
410 viendo] veyendo EM6 90*IM
412 uncidos] vnidos HH1 MN19
414 estos estados] destar atados SA4 HH1MN19
415 la] a la SA4
416 pastos] panes 82IM EM6 83*IM 82*IM
420 disoluto] disuluto SA4
423 quiere] quiera SA4 | goza] se goza MN19 | fruto] fructo 82IM 83*IM 82*IM
424 vos, de quien] do quier que MN19
425 cosas] cabsas MN19
427 hazed] fazed 82IM 83*IM HH1
432 porfía] profia EM6 MR2
433 policía] poleçia SA4, pulecia MN19
434 ser bien] bien ser 90*IM
435 ni] nin SA4
436 pueden] puedun 90*IM | paciencia] paçençia HH1
437 ni sufrirse] sofrirse 82IM 83*IM, nin se sufrir SA4, en sufrirse HH1, ni sufrir MN19
438 reparte] reparten SA4 HH1, repartir MN19
440 cual] que MN19
442 harán] faran HH1
443 yo que] que yo SA4 HH1 MN19
445 vernán] verna MN19h
449 sojuzguéis] sojudgueys 90*IM | a] al MN19
450 que] y HH1 | haronea] baronea MN19
457 haréis] fareis HH1
459 y] en MN19 | altoçanos] y altoçanos SA4
463 Mas] pues SA4
466 maña] reja 82MI EM6 83*IM82*IM 90*IM
467 y tengáis] tengáis SA4, tengays y HH1 MN19
468 buen] y buen SA4 HH1
470 aguijando] aguijado SA4 HH1
471 galardonando] galardonado EM6, muy bien pensado HH1
472 entonces] estonçes SA4, entonces MN19
473 ararán] arareis SA4 MN19, arares HH1 | vuestros bueyes] vuestros greyes EM6,
vuestras greyes 82IM 83*IM SA4 82*IM HH1 MN19 90*IM
477 al] el HH1
478 sojuzgará] sojuzgaran SA4, sijudgara 82IM 90*IM
479 madera y manera] manera y madera MN19
480 harán] faran HH1

- 483 pues vos ponéis el afán] pues os poneys al afán SA4 MN19, pues vos pones al afán
HH1, pues vos teneys el afán 90*IM
- 484 gozés] gozes HH1| su] vuestro HH1
- 487 afición] fiçion SA4, afeción MN19
- 488 sucesión] subçesion 82IM EM6 83*IM 82*IM MN19 90*IM
- 489 vos] os SA4 HH1 MN19
- 492-493 *invierten el orden* SA4 HH1 MN19
- 492 vos] os HH1
- 494 juntando] juntadas HH1
- 495 vuestras] con vuestras HH1
- 499 juego] yugo MN19
- 503 pues que] pues quen SA4, pues en HH1, pues quien MN19
- 504 dixeron] dixieron 82 IM EM6 82*IM, dixen ya MN19 | ciudades] çibdades SA4 HH1
MN19 90*IM
- 505 lo cual os] lo que les SA4 HH1 MN19
- 509 publicado] publicada 82IM EM6 83*IM 82*IM
- 510 pregonando y procurando] pregonado y procurado 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM,
pedricado y pregonado SA4, predicado y pregonado HH1, predicado pregonado
MN19
- 511 a] de HH1| causa] cabsa SA4 MN19 | bien] *omite* MN19
- 512 Fernando] ferrando SA4
- 513 digno de lengua] dino HH1, dino de buena MN19
- 514 dexaldos] dexadlos MN19 | cocando] cotando MN19
- 516 verdad] virtud HH1 MN19
- 517 tenéis] tenes HH1 | vitoria] victoria 82*IM MN19 90*IM
- 519 mismo] mesmo M19 | poder] querer SA4 HH1 MN19
- 520 hazía] fazia HH1
- 522 antiguamente] continuamente HH1
- 523 bendita] benedicta 90*IM
- 525 israelita] irraelita SA4 HH1
- 527 así] ansi SA4
- 528 vencerés] los vençereys SA4 MN19, los vençeres HH1
- 531 ca nos debe dar] nos debe de dar SA4 MN19 mancilla] macilla MN19
- 532 no] nos 82MI EM6 83*IM 82*IM 90*IM | regilla] rencilla MN19
- 534 Rey muy virtuoso] rey virtuoso SA4, vos Rey virtuoso MN19
- 535 queréis] quieres MN19 | gobernallos] governalles EM6 82*IM 90*IM
- 537 y] *omiten* SA4 MN19
- 540 farés] hareys SA4 MN19
- 541 desdeñen] desechen 82MI EM6 83*IM 82*IM 90*IM
- 542 el] quel MN19
- 544 se] e 82IM 90*IM
- 547 farés] hares EM6 82*IM 90*IM, hareys SA4 MN19
- Rúbrica ante 551 Fin del sermón] fin SA4, *omite* MN19

551 en] *omite* SA4 | tratado] tractado 90*IM
555 pago] premio MN19
556 el Señor] Señor MN19
557 su clemencia] excelencia MN19
558 Redentor] redemptor 82MI 83*IM 82*IM 90*IM, redemptor EM6
Rúbrica ante 562 Aquí comienza el utilogo] Aquí comienza el utilogo 82MI EM6,
82*IM 90*IM | utilogo SA4 MN19
562 potencia] presencia MN19
564 merece] merescen SA4 MN19 | excelencia] escelençia SA4
565 heredar de] heredan MN19
566 por] con SA4
574 dina] digna 82MI EM6 83*IM 82*IM MN19 90*IM
575 así] así SA4
577 a] de MN19
580 ver] ser EM6 | subjuzgada] sujuzgada SA4, sojuzgada MN19, subjuzgada 90*IM
583 podéis] podréis MN19
Rúbrica ante 584 Pone fin a la obra toda] *omite* SA4, fin MN19
587 besando] besándole SA4 | humilmente] omillmente 82IM SA4 83*IM MN19
592 sofrirla] sofrilla SA4

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Francisco Crosas es catedrático de Literatura en la Facultad de Humanidades de Toledo (Universidad de Castilla-La Mancha). Una de sus líneas de investigación, en la que se inserta el presente trabajo, es la edición crítica y anotada de textos medievales y del Siglo de Oro. También estudia la tradición clásica y la literatura sapiencial.

Fecha de envío: 23-05-2023

Fecha de aceptación: 30-06-2023

LA CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE LOS INCUNABLES POÉTICOS DE ANTÓN DE CENTENERA (The Linguistic Characterisation of Antón de Centenera's Incunabula)*

Matteo De Beni**

Università degli Studi di Verona

Abstract: This article provides a linguistic characterization of the three poetic *incunabula* published by Antón de Centenera's printing press in Zamora approximately between 1482 y 1483: one is Gómez Manrique's *Regimiento de príncipes* (known as 82*GM according to the signalling system by Dutton 1990-1991), another includes the *Vita Christi* and the *Sermón trobado al rey Fernando* by Íñigo de Mendoza (82IM), the last one gathers mainly texts by Íñigo de Mendoza, but also some by others, such as Juan de Mena, Gómez Manrique and Jorge Manrique (83*IM). The analysis involves graphic, syntactic, morphological, lexical aspects, and other characteristics that can be identified in the texts under consideration.

Keywords: Antón de Centenera, Old printings, First incunabula, History of the Spanish language, 15th century Castilian, León.

Resumen: En este artículo se ofrece una caracterización lingüística de los tres incunables poéticos impresos por el taller de Antón de Centenera en Zamora entre 1482 y 1483 aproximadamente: uno transmite el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique (conocido como 82*GM, según el sistema de identificación propuesto por Dutton 1990-1991), otro contiene la *Vita Christi* y el *Sermón trobado al rey Fernando* de Íñigo de Mendoza (82IM) y el último reúne sobre todo textos de Íñigo de Mendoza, pero también de otros, como Juan de Mena, Gómez Manrique y Jorge Manrique (83*IM). Se examinan los aspectos gráficos, sintácticos, morfológicos, léxicos y también otros elementos lingüísticos documentados en los impresos estudiados.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i "Poesía, ecdótica e imprenta" (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y "FEDER Una manera de hacer Europa" (coord. Josep Lluís Martos).

** **Dirección para correspondencia:** Matteo De Beni. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Università degli Studi di Verona. Lungadige Porta Vittoria, 41. 37129 Verona, Italia (matteo.debeni@univr.it).

Palabras clave: Antón de Centenera, Impresos antiguos, Protoincunables, Historia de la lengua española, Castellano del siglo XV, León.

1. Introducción

El taller zamorano de Antón de Centenera desempeñó un papel destacado en la etapa incunable española, hasta el punto de servir de jalón para acotar la historia de la imprenta en la Península y, especialmente, en el entorno castellanoleonés¹. Entre los impresos de Centenera, cabe recordar la *Ecloga Theoduli*, realizada con un particular alfabeto mayúsculo (Cortés Vázquez 1974: 36), y, por su importancia patente para la historiografía lingüística, la edición de alrededor de 1487 de las *Introducciones latinas* de Antonio de Nebrija². Además, entre la producción de Centenera se encuentran tres incunables poéticos destacados. Uno de ellos es un pliego suelto consagrado al *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, fechado alrededor de 1482. Otro de los impresos conserva la *editio princeps* de la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza y es el único de los tres que lleva colofón y, por lo tanto, el único en consignar su fecha de impresión: 25 de enero de 1482. Al poco tiempo, el maestro de Zamora imprimió un tercer incunable poético, que ya es una colección que reúne poemas de distintos autores: son sobre todo textos de Íñigo de Mendoza, pero también de Juan de Mena, Gómez Manrique, Jorge Manrique y otros.

El objetivo del presente trabajo es el de examinar la caracterización lingüística de los tres documentos mencionados en el marco del castellano cuatrocentista (véase, entre muchos otros, Pons Rodríguez 2006 y 2015), una fase del devenir histórico de la lengua que, en las periodizaciones, se ha venido presentando a menudo como una época de transición entre el español medieval y el moderno³. Analizaremos, así pues, los aspectos gráficos, morfosintácticos, léxicos y demás elementos de interés lingüístico de los tres impresos. Para hacer referencia a los incunables aludidos utilizaremos sus siglas identificadoras, de acuerdo con el sistema de clasificación de los cancioneros del siglo XV creado por Brian Dutton: 82*GM, 82IM y 83*IM, respectivamente (véase Dutton 1990-1991).

Al mismo tiempo, también tenemos un objetivo más general, que rebasa los límites de las presentes páginas: contribuir al estudio lingüístico de cancioneros del siglo XV –y, más en concreto, a colecciones poéticas incunables– como documentos para la historia de la lengua. Como hemos puesto en evidencia en otros trabajos recientes (De Beni 2021; 2022), creemos que es oportuno realizar análisis lingüísticos de cancioneros con un perfil poco consolidado dentro del relato historiográfico acostumbrado, más allá de las colecciones de

1 Una exposición sobre la tipografía local realizada en la ciudad de Zamora entre 2004 y 2005 se titulaba precisamente *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI*, incidiendo en el papel pionero de nuestro impresor (véase AA. VV. 2004). Sobre la imprenta incunable en el área de la actual Castilla y León existe una tesis doctoral inédita que contempla también la ciudad de Zamora y, así pues, el taller de Centenera (López Varea 2021).

2 Se dedican a la *Ecloga Theoduli* y a las *Introducciones latinas* de Centenera Ranero Riestra (2015 y 2019) y Martialay Sacristán (2012), respectivamente.

3 Nos conformamos con mencionar un caso ejemplar: el de la famosa *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa (1981 [1942]: 254 y 263). Por su parte, Eberenz (1991: 106) fija en la primera mitad del siglo en cuestión el comienzo de la *etapa media* de la lengua, extendida “más o menos de 1450 a 1650” y “marcada por una transmisión más rápida y perceptible de los parámetros fonológicos y morfosintácticos”.

este género normalmente empleadas como documentación del estatus del castellano del cuatrocientos, como es el caso, en particular, del *Cancionero de Baena*.

Nuestro interés por los incunables como documentos lingüísticos estriba en el hecho de que la imprenta antigua marca una etapa de transición tanto para la lengua como, al mismo tiempo, para el proceso de transmisión de los textos. Es el momento pionero del proceso mecánico de reproducción textual, que, como es bien sabido, acabaría consolidando determinados usos ortográficos en detrimento de otros; al mismo tiempo, se van afianzando nuevas figuras involucradas en este proceso, como impresores, cajistas, correctores: se trata de dinámicas que, con el paso del tiempo, llevarán a cierta estandarización, no solo en cuanto a las tareas y a las profesiones involucradas, sino también en cuanto a los aspectos lingüísticos.

En el caso de los impresos de Centenera –y, más en concreto, de los primeros dos– es preciso recalcar, además, su índole paradigmática: se trata de documentos tan pioneros que, por su antigüedad como testimonios poéticos impresos, en ocasiones se han denominado “protoincunables”. En este sentido, conviene destacar que 82*GM es el más antiguo pliego suelto poético conocido de la lengua española y que 83*IM es la primera recopilación poética *stricto sensu* y, quizás, el más antiguo cancionero impreso castellano.

Sobra decir que los documentos que examinamos no representan la lengua tal como se utilizaba en el día a día del momento histórico en cuestión: se trata, por lo contrario, de lengua literaria o, para emplear una categoría más abarcadora, de *lengua elaborada* (Eberenz 2009: 191)⁴, es decir, de escritura culta. Asimismo, la poesía está supeditada al metro y al verso, lo cual repercute en la construcción morfosintáctica de las frases y deriva en la elección de determinadas palabras para respetar la rima. Al mismo tiempo, por otro lado, las restricciones propias del (macro)género en cuestión también patentizan las posibilidades de adaptación morfológica y sintáctica que tiene la lengua.

Además de las precisiones sobre la lengua literaria que acabamos de exponer brevemente y del marco diacrónico en el que se encuadran los documentos estudiados –el siglo XV–, también consideramos el eje diatópico: de hecho, teniendo en cuenta la procedencia de los impresos estudiados, nos hemos preguntado si también su adscripción geográfica pudo influir, aunque fuera de manera limitada, en su fisonomía lingüística.

2. Los incunables estudiados

A continuación, ofrecemos la descripción bibliográfica de cada uno de los incunables objeto de nuestro análisis, según los datos de López Casas (2021: 139-140), acompañada por la referencia al ejemplar que hemos manejado para el presente estudio:

82IM: *Vita Christi; Sermón trobado al rey Fernando* de Fray Íñigo de Mendoza. Zamora, Antonio de Centenera, 25.I.1482. 38 folios.

Ejemplar: Biblioteca Nacional de España, signatura INC/2159.

4 Escribe Eberenz: “parece aconsejable reemplazar, en lingüística, el concepto de *lengua literaria* por el de *lengua elaborada*. La lengua elaborada puede definirse con criterios rigurosamente lingüísticos y se manifiesta en un abanico de clases textuales mucho más amplio que la lengua literaria” (2009: 191, cursivas en el texto).

82*GM: *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique [Zamora, Antonio de Centenera, hacia 1482]. 8 folios.

Ejemplar: The Huntington Library (San Marino, California), signatura 92501.

83*IM: *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza y otros [Zamora, Antonio de Centenera, 1483?]. 90 folios⁵.

Ejemplar: Biblioteca Nacional de España, signatura INC/897.

Seguidamente, presentamos en forma tabular el conjunto de textos presentes en cada uno de los impresos, según el orden secuencial con el que aparecen en el mismo. 82IM contiene un poema precedido por su prólogo en prosa, 82*GM dos poemas y 83*IM diecisiete poemas y un prólogo en prosa. Para cada texto indicamos el autor⁶, la rúbrica inicial, el íncipit, el número de identidad según el sistema de Dutton (1990-1991) –que permite hacer referencia de manera unívoca a un texto de poesía de cancionero prescindiendo de sus eventuales múltiples testimonios y versiones– y, de acuerdo con el mismo autor, la estructura estrófica⁷, que puede ayudar al lector a tener una idea de la extensión tanto de cada texto como del total del corpus analizado⁸.

Tabla 1. Conjunto de textos presentes en cada uno de los impresos.

82*GM		
Autor	Rúbrica inicial e íncipit	ID y estructura
Gómez Manrique	<i>Composiçión fecha por Gómez Manrique endersçada a los serenísimos señores príncipes de los reinos de Castilla y de Aragón y reyes de Çeçilla</i> “Exçelentísimos príncipes esclareçidos Reyes mis soberanos señores”	(Prólogo en prosa)

5 En cuanto a 83*IM, López Casas (2021: 142, n. 47) también apunta: “Hay una edición, que no aparece en Dutton, y siguiendo la referencia que le da Moreno, 2011, p. 53, denominaré como él 90*IM, de la cual se ha dicho que es una reimpresión de 83*IM. Y desde luego por los textos que incluye, sigue directamente el impreso de Centenera. Ha sido atribuida al taller burgalés de Fadrique de Basilea (Friedrich Biel), estampada entre 1490 y 1493. El único ejemplar que se conserva está en la Librería del Congreso de Washington [...]. Lo cierto es que hablar de reimpresión en los tiempos de la imprenta manual no procede [...]”. A este propósito, señalamos que la versión actual de la ficha correspondiente en el catálogo de la Library of Congress indica lo siguiente: “Probably a reprint of the undated ed. printed at Zamora ca. 1483 by Antonio de Centenera (edition C in Rodríguez-Puértolas’ Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»). LC copy has only 5 leaves of sig. a (numbered v-ix; the first signed a4); k l, 10 wanting”.

6 Utilizamos corchetes en los casos en los que, en el incunable citado, la autoría no es explícita.

7 En cuanto a la estructura de los poemas, la indicamos, tal como hace Dutton (1990-1991), de forma sintética como sigue: número de estrofas por número de versos por estrofa; en caso de que el texto contenga una estrofa con un número de versos distinto, se señala dicho número tras una coma.

8 Proporcionamos los datos tal y como aparecen en los tres incunables estudiados. Tanto aquí como en todas las citas en las páginas siguientes, nos limitamos a desarrollar las abreviaturas sin indicación, a separar las palabras y a regularizar de acuerdo con los criterios actuales los siguientes aspectos: el uso de mayúsculas y minúsculas, los acentos, la distinción entre *u* vocálica y *v* consonántica, el uso de *i* frente a *y* con valor vocálico. En las citas de la *Vita Christi*, en casos de discrepancias entre las dos versiones, utilizamos la grafía de 82IM.

Gómez Manrique	<i>Síguese la obra llamada Regimiento de príncipes</i> “Príncipe de cuyo nombre”	ID1872 75x9 ⁹ (675 vv.)
82IM		
Autor	Rúbrica inicial e incipit	ID y estructura
Íñigo de Mendoza	<i>Vita Christi fecho por coplas por frey Íñigo de Mendoça a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena</i> “Aclara sol divinal”	ID0269 341 coplas
Íñigo de Mendoza	<i>Sermón trobado que fizo frey Íñigo de Mendoça al muy alto y muy poderoso príncipe rey y señor el rey don Fernando rey de Castilla y de Aragón sobre el yugo y coyundas que su alteza trahe por devisa</i> “Príncipe muy soberano”	ID0270 54x11 (594 vv.)
83*IM		
Autor	Rúbrica inicial e incipit	ID y estructura
Íñigo de Mendoza	<i>Vita Christi fecho por coplas por frey Íñigo de Mendoça a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena</i> “Aclara sol divinal”	ID0269 391 coplas
Íñigo de Mendoza	<i>Sermón trobado que hizo frey Íñigo de Mendoça al muy alto y muy poderoso príncipe rey y señor el rey don Fernando rey de Castilla de Aragón sobre el yugo y coyundas que su alteza trahe por devisa</i> “Príncipe muy soberano”	ID0270 54x11 (594 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Coplas que hizo frey Íñigo de Mendoça flaire menor doze en vituperio de las malas hembras que non pueden las tales ser dichas mugeres. E doze en loor de las buenas mugeres que mucho triumpho de honor merecen</i> “En este mundo difforme”	ID0271 24x12 (288 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Coplas conpuestas por fray Íñigo de Mendoça al muy alto y muy poderoso príncipe rey y señor el rey don Fernando de Castilla y de León y de Cecilia príncipe de Aragón. E a la muy esclarecida reina doña Isabel su muy amada muger nuestros naturales señores en que declara como por el advenimiento destes muy altos señores es reparada nuestra Castilla</i> “O divina caridad”	ID0272 86x10 (860 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Dechado que hizo frey Íñigo de Mendoça a la muy escelente reina doña Isabel nuestra soberana señora</i> “Alta reina esclarecida”	ID0273 37x13, 5, 5x13 (551 vv.)
[Íñigo de Mendoza]	<i>Muy alta y muy poderosa serenissima reina y señora</i> “De tan dulce y exçelente dulçor es la bienaventurança [...]”	(Prólogo en prosa)

9 Según Dutton (1990-1991: vol. 7, 1), 75x8.

Íñigo de Mendoza	<i>Comiença a loor y servicio de Dios provecho deletación de los próximos la historia de la questi3n y diferencia que ay entre la raz3n y la sensualidad sobre la felicidad y bienaventurança humana</i> [...] “Muy poderosa muy alta”	ID2901 24x10, 5; 14x10, 5; 69x10 (1080 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Los gozos de nuestra soñora [sic] hechos por frey Íñigo</i> “Emperatriz de los dos”	ID0325 26x10 (260 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Coplas hechas por frey Íñigo de Mendoça en que pone la cena que nuestro señor hizo con sus discipulos quando instituy3 el sancto sacramento del su sagrado cuerpo</i> “Tú que solo Dios merescas”	ID2891 62x10 (620 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Coplas que fizo frey Íñigo de Mendoça a la Ver3nica</i> “Donde est3 tu fermosura”	ID2893 98x10 (980 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Coplas fechas por frey Íñigo de Mendoça al sp3ritu santo</i> “O primer don de los dones”	ID6001 9x10 (90 vv.)
Jorge Manrique	<i>Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre</i> “Recuerde ell alma dormida”	ID0277 40x12 (480 vv.)
Íñigo de Mendoza	<i>Lamentaci3n a la quinta angustia quando Nuestra Señora tenia a Nuestro Señor en los braços</i> “Fijo mío ya espirastes”	ID6002 24x10 (240 vv.)
Juan de Mena	<i>Coplas que fizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales</i> “Canta tú cristiana musa”	ID0100 106x8 (848 vv.)
G3mez Manrique	<i>Por fallescimiento del famoso poeta Juan de Mena prosigue G3mez Manrique aquesta obra por 3l començada y faze un breve prohemio</i> “Pues este negro morir”	ID0101 157x8 (1256 vv.)
Sancho de Rojas	<i>Pregunta de Sancho de Rojas a un aragon3s que entrava sobre mar</i> “Como qui3n sube trepando”	ID0274 2x10 (20 vv.)
[Francesco Vitale de Noja]	<i>Respuesta del aragon3s</i> “Vuestro saber cotejando”	ID0275 2x10 (20 vv.)
Jorge Manrique	<i>Coplas que fizo don Jorge sobre qu3 es amor</i> “Es amor fuerça tan fuerte”	ID0276 5x10 (50 vv.)

Un aspecto llamativo –y vinculado con el contexto de la 3poca– de los incunables po3ticos que Centenera imprime en Zamora es la relaci3n dial3gica que estos mantienen con las iniciativas editoriales de un famoso taller tipogr3fico al otro lado de la Península: el de los Hurus en Zaragoza. De hecho, Centenera publica textos que, en fechas cercanas,

salen también del establecimiento zaragozano. Según Martos, los dos talleres tipográficos protagonizan “un arcaico y, sin embargo, paradigmático caso de competencia entre impresores o editores, como otros catalogados en la imprenta incunable valenciana o en la imprenta flamenca de mediados del siglo XVI” (2018: 527). Así, alrededor de 1482, también Pablo Hurus inserta, en un cancionero zaragozano (82*IM, según su sigla), tanto la *Vita Christi* y el *Sermón trobado al rey Fernando* de Íñigo de Mendoza como el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique. Al mismo tiempo, como explica Martos, el tercer impreso poético zamorano (83*IM) empujaría, a los pocos años, a la imprenta de los Hurus a editar el *Cancionero de Llavía* (o *Llabiá*, 86*RL), una recopilación que incluye seis de los textos ya presentes en 83*IM, pero ampliando considerablemente el número y la variedad bien de autores bien de textos, tanto que dicha colección se considera a menudo el primer cancionero coral castellano. Además es verosímil, siguiendo las reflexiones de Martos (2018: 527-528), que también entre los eslabones intermedios de esta cadena de reacciones editoriales –esto es, 82*IM de Hurus y 83*IM de Centenera– hubiera una relación parecida: como se desprende de la tabla correspondiente (véase *supra*), el impreso zamorano reproduce, una vez más, la *Vita Christi* y el *Sermón trobado al rey Fernando* de Íñigo de Mendoza, ya publicados por ambas imprentas, aunque, al mismo tiempo, amplifica mucho el abanico de poemas y de autores considerados¹⁰.

3. Examen lingüístico de los incunables

Para analizar la fisonomía lingüística de 82*GM, 82IM y 83*IM hemos realizado el despojo de los elementos de interés documentados en los tres impresos para su posterior clasificación y valoración. En primer lugar, examinaremos los rasgos generales de distintos niveles de análisis: aspectos gráficos, morfosintácticos, léxicos y, asimismo, el uso de latinismos y citas del latín litúrgico. En segundo lugar, abordaremos las características diatópica y diastráticamente marcadas del corpus estudiado.

3.1. Rasgos generales

En cuanto a los aspectos gráficos, algunos elementos frecuentes son muy comunes en los escritos de la época considerada. Por ejemplo, se encuentran las distintas peculiaridades y oscilaciones típicas del grafema *h*. En primer lugar, casos de *h*- expletiva, como, entre otros, *hedad* (82*GM), *herror* (82IM, 83*IM) o bien *hordenado* (82IM, pero 83*IM consigna *ordenado* en el mismo verso de su versión de la *Vita Christi*); en esta misma lista figuran también las formas verbales *hera* ‘era’ (repetido), *heras* ‘eras’ y *heres* ‘eres’ (también reiterado), pero esta vez como característica casi exclusiva de 82*GM y 82IM: de hecho, en 83*IM se aprecia una tendencia hacia las formas normativas *era*, *eras*, *eres*, como si, en el paso entre los dos primeros incunables y el inmediatamente sucesivo, la imprenta de Centenera hubiese ejercido un temprano papel regularizador. En esta misma línea, señalamos que el colofón de 82IM –el único de los tres impresos en presentar datos tipográficos–

¹⁰ Acerca de las relaciones entre estos impresos, véase también López Casas (2021: 145 y siguientes), que se basa en la argumentación de Martos (2018: 527-528).

consigna: “Fecha en Çamora a veinte y çinco de *henero* año de lxxxii. Centenera”. También se presenta el rasgo contrario, esto es, la falta antietimológica del grafema *h* al comienzo de palabra –en los tres incunables es frecuentísimo *ombre(s)*, también con la grafía *onbre(s)*– y, asimismo, su aparición antietimológica en posición interna (*prohemio* en 82*GM, *pohesía* en 82IM y 83*IM). Además, es copiosa la conocidísima alternancia entre *f-* y *h-*, como en el típico caso de *hecho(s)* frente a *fecho(s)*.

Otro fenómeno presente en los tres incunables, aunque es esporádico y nada sistemático, es la incorporación por ultracorrección de *-u-* sin valor fonológico entre consonante velar y vocal no palatal: *gualardón* y *gualardonando* conviven con *galardón*, *galardonado*. Otro rasgo compartido entre los tres incunables y muy frecuente es la acusada predilección por el uso del grafema *n* delante de oclusiva bilabial, tanto sorda (/p/) como sonora (/b/): *conplidos*, *sienpre*, *acostunbrara*, *hanbres* ‘hambrunas’, *nonbre* y el ya mencionado *onbre*.

Además, se observan abundantes muestras de *-ll-* con valor de *-l-*, como en *mill* (frecuente en los tres incunables) y en numerales compuestos (*tresmill*, *cincomill*, *sietemill*, *diez mill*, *onze mill*), pero también en *estillo* y en *homill*, *omill mente* y *humillde(s)*, este último con varias ocurrencias. No faltan, sin embargo, muestras de *-l-* en casos análogos (*humilde*, *humildad*, etc.). Consideramos que se trata de un rasgo de índole meramente gráfica y no de un indicio de palatalización. Sin embargo, resulta llamativo, sobre todo por su copiosa representación, también en casos en los que no se puede explicar por filiación etimológica (como sería, en cambio, un ejemplo como *excellente*, muy común en la época)¹¹.

En el nivel morfosintáctico, los incunables en cuestión presentan tanto muestras de configuraciones sintácticas en auge en el siglo XV, como de otras que están experimentando un reajuste o incluso un retroceso en dicha época. Nos conformamos con ofrecer algunos ejemplos significativos y comprobados en los tres documentos. En cuanto a la morfología verbal, se aprecia la asimilación *-r > -l* en la configuración <infinitivo + pronombre enclítico>: por ejemplo, *condenallas* ‘condenarlas’, *desechallas* ‘desecharlas’, *governalles* ‘gobernarles’, *tenella* ‘tenerla’, *tomallas* ‘tomarlas’ o bien *adoralle* ‘adorarle’ y *buscalle* ‘buscarle’ (estos últimos son, además, casos de leísmo de persona masculina). Es frecuente su aparición en posición de rima, aunque no faltan casos internos, lo cual es importante para confirmar la vigencia de dicha asimilación, puesto que se encuentra también desvinculada del esquema métrico. Se trata de una característica que se dilatará hasta el siglo XVII¹². Otra construcción aún bien presente, aunque en regresión en la época considerada, es la de <determinante + posesivo + sustantivo>: “los vuestros sastres”, “estos mis consejos”.

Un conocido ámbito que se va reajustando a lo largo del periodo examinado es el de las expresiones de superlación. De ahí que en nuestros incunables se alternen la estructura <adverbio

11 Entre las características que los especialistas catalogan como marcadamente leonesas se encuentra la palatalización de *l-* al comienzo de palabra (véase Morala 2004: 559; Morala 2008: 139-142), que no se documenta en nuestros testimonios. Por su parte, Menéndez Pidal, en su ya muy clásico estudio (1906, reeditado en 1962) dedicado al dialecto leonés, también da cuenta de casos en posición inicial de sílaba, “*allevantar*, *allongada* [...], *orllado* y hasta la intervocálica *pallauras*” (1962: 64). En el apartado siguiente (3.2) expondremos algunas características de nuestros documentos que se pueden explicar diatópica o diastrácticamente.

12 De hecho, un gran clásico de la morfología histórica del español como es Alvar y Pottier (1983: 182-184) documenta muestras de dicho uso en textos medievales, pero también en autores como Juan de Valdés, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, para llegar hasta Gonzalo Correas en las primeras décadas del siglo XVII.

+ adjetivo> –bien con *muy* (*muy excelentes*), como en el español moderno, bien todavía con *mucho* (*mucho peccadores, mucho bivo, mucho buena, mucho amado y amador*)– y elementos elativos morfológicos, esto es, adjetivos superlativos con el sufijo *-ísimo* (*grandísimo, excellentísimos*), un uso que se afianza precisamente en el siglo XV por influjo del italiano.

Como último ejemplo del plano morfosintáctico mencionamos que todavía están presentes las formas incrementadas de los demostrativos (*aqueste, -a*) al lado de las sintéticas (*este, -a*). En el siglo XV, según las aportaciones de Enrique-Arias (2018), las formas reforzadas son muy raras en Castilla y León, aunque son aún frecuentes en Aragón, si bien precisamente en esta centuria su empleo empieza a declinar también en el este peninsular. El estudioso analiza datos de documentación en corpus, pero también agrega catas en textos literarios que corroboran las mismas conclusiones:

La distribución dialectal de las formas de los tipos *aqueste* y *este* en castellano y variedades vecinas a lo largo de la Edad Media se puede resumir en los siguientes términos: a) *aqueste* es muy minoritario en el XIII tanto en Castilla y León como en Navarra y Aragón; b) a partir del XIV se observa un acusado aumento de frecuencia de *aqueste* en Aragón que contrasta con la disminución que se da en Castilla, León y Navarra; c) la difusión de *aqueste* en Aragón llega a ser casi categórica pero no termina de consolidarse y, a partir del siglo XV, su frecuencia empieza a decaer hasta desaparecer en la lengua moderna. (Enrique-Arias 2018: 1565-1566)

Por lo tanto, nuestro corpus parecería documentar un empleo muy raro en el oeste peninsular en el cuatrocientos. Sin embargo, es imprescindible recordar que estamos trabajando con obras poéticas, en las que el mantenimiento de las estructuras métricas (en este caso, el cómputo de sílabas) puede ayudar la conservación de rasgos lingüísticos determinados y, al mismo tiempo, cabe considerar que los textos literarios no permiten precisar con la misma fiabilidad de la documentación de archivo la filiación geográfica y cronológica del texto considerado.

En cuanto al nivel léxico-semántico, los pocos aspectos que vamos a catalogar a continuación entroncan, en buena medida, con los temas de las obras y las propias elecciones de sus autores en cuanto al vocabulario y las formas expresivas, y no tanto con características inherentes a los impresos examinados. En primer lugar, está presente la bien conocida competencia entre *aver* y *tener* para indicar posesión, como queda plasmado en el siguiente ejemplo: “para proseguir el virtuoso camino que *avéis* y al deseo que *tenéis* de ver curadas sus crudas llagas” (82*GM, prólogo). También se aprecian voces pertenecientes a ámbitos de especialidad, entre ellos la cetrería –sobra recordar que el ámbito cinegético está muy presente en los textos medievales– y la metalurgia, como se aprecia en los fragmentos siguientes de la *Vita Christi*: “y se açora y çahareña” (con el significado de ‘y se altera y se vuelve intratable’)¹³; “çendra los metales”¹⁴.

13 El diccionario académico nos es de ayuda para dilucidar el significado: *azorar*, “Dicho de un azor: Asustar, perseguir o alcanzar a otras aves”; *zahareño, ña*, “Cineg. Dicho de un pájaro bravo: Que no se amansa, o que se domestica con mucha dificultad” (DLE).

14 El verbo *acendrar* significa: “Depurar, purificar en la cenra los metales preciosos por la acción del fuego”. A su vez el sustantivo *cenra* indica una “Pasta de ceniza de huesos, limpia y lavada, con que se preparan las copelas para afinar el oro y la plata” (DLE).

La presencia de determinadas áreas del vocabulario depende, como hemos apuntado, de los temas desarrollados en los textos: de ahí que el carácter religioso, parenético y moralizante de la mayoría del corpus examinado se refleje en el uso de voces y expresiones del ámbito litúrgico y sagrado. Esto se vincula también a la inclinación latinizante de los poemas analizados, que se observa tanto en unas cuantas grafías (*sancto, escripto, escriptura*) como en algún latinismo léxico (*animalias*)¹⁵. Los ritos religiosos, las sagradas escrituras y los sermones son una vía de penetración de usos y fórmulas latinas o latinizantes en castellano, junto con la enseñanza de la propia lengua latina y con su empleo en el ámbito administrativo y jurídico¹⁶. Ahora bien, en los impresos considerados se documentan inserciones de fragmentos en latín de origen religioso. A veces, están totalmente incrustados en la sintaxis castellana, dando lugar a un cambio de código intraoracional: “que dize quando chirría / Ihesus y Sancta María” (*Vita Christi*); “Y fue tu fructu Ihesus” (*Sermón trobado*). En otra ocasión, en el epígrafe del *Sermón trobado* que encabeza la “Introducción a la Ave María”, se ofrece una cita en latín acompañada por su traducción: “Comiença el sermón cuyo thema es unas palabras de Sant Matheo que dizen. Jugum meum suave est et cetera que quiere dezir es el mi yugo suave a unos y a otros grave”. Varias veces en la *Vita Christi* se hace patente la referencia a la liturgia y a los cantos rituales; de hecho, algunos fragmentos en latín son alusiones a himnos religiosos: “Pone el canto de *nunc dimitis* que estonce dixo Symeón”; “que todos juntos cantemos / gloria in exçelsis deo”; “los otros cantavan groria / otros indaçielçis deo / otros dios es pietatis / otros et in tierra paz / homanibus varitatis / otros buena voluntatis”. Como puede verse, algunas expresiones latinas son defectuosas y, en boca de los pastores de la *Vita Christi*, incluso macarrónicas: es un aspecto que volveremos a tocar más adelante.

3.2. Indicios diatópicos y huellas diastráticas

Para establecer y clasificar los aspectos diatópicos con perspectiva histórica, la documentación de archivo ofrece múltiples ventajas con respecto a los textos literarios: permite determinar la adscripción geográfica y el momento de creación del documento –que son parámetros primordiales– y a veces consigna incluso, como en el caso de los escritos notariales, el nombre y otros datos del escribano, esto es, hace posible, en ocasiones, comprobar la identificación del autor con un lugar determinado, además de conocer su nivel social¹⁷.

En cuanto a las obras literarias, en cambio, intervienen distintos factores que pueden desdibujar la filiación del texto: baste con pensar en una obra cuyo autor tiene una

15 El carácter latinizante del castellano del siglo XV es un aspecto que ha tenido mucho predicamento. En cuanto al vocabulario, no todos los latinismos que salpican los textos tardomedievales y renacentistas tuvieron, a largo plazo, el mismo éxito: “Although a large percentage of medieval and early modern Latinisms remained in the language, some lexical experiments were failures” (Dworkin 2012: 176).

16 Sobre los latinismos en el español jurídico, véanse, entre otros, Clavería Nadal (1999-2000) –acerca de la relación, a veces intrincada, de conceptos como *latinismo, cultismo y palabra patrimonial*– y Porcel Bueno (2021), que, al estudiar a través de documentación en corpus ciertos esquemas adverbiales latinos en el español jurídico, demuestra que muchos de estos latinismos fraseológicos se incorporaron al castellano durante la época medieval, aunque se afianzaron en los registros más cultos de la lengua en los siglos XVI y XVII, en una época, por lo tanto, sucesiva al conocido momento de relatinización que fue la época que aquí nos interesa, el cuatrocientos.

17 Como, por ejemplo, en el caso de los testamentos. Conocer el nivel social ayuda a valorar los aspectos sociolingüísticos y el alcance de la aceptación de determinadas formas lingüísticas.

procedencia distinta del lugar de impresión del ejemplar considerado y, quizás, de las demás personas que intervienen en el proceso de stampa, como cajistas o correctores. De todos modos, cabe recordar que nuestro propósito aquí no es determinar, de manera inductiva, los rasgos propios de una variedad geolectal concreta, sino examinar nuestros incunables como documentos lingüísticos, a partir de aspectos anteriormente catalogados en la bibliografía de referencia como propios del área leonesa. En nuestro caso, así pues, asumimos que la procedencia de quienes han intervenido en la reproducción de los impresos estudiados pudo ser variada; aun así, el corpus examinado presenta algunos rasgos coherentes con su adscripción castellanoleonese, que, por lo tanto, es un aspecto que contribuye a la fisonomía lingüística de los incunables considerados.

Como afirma Morala (2004: 555):

Tiempo después de la muerte de Alfonso X, en torno al cambio del siglo XIII al XIV, aún es posible identificar, en un buen número de los textos leoneses de la época, una serie de rasgos que el especialista no tendría mayor inconveniente en clasificar como rasgos específicos de las hablas asturleoneseas. Dos siglos más tarde, a finales del XV, cuando la Edad Media deja paso ya a una nueva etapa histórica, esos rasgos han desaparecido casi por completo de los textos escritos.

No debe sorprender, por lo tanto, que nuestros incunables no presenten una nítida caracterización diatópica. A pesar de esta situación, creemos que sí que muestran algún tímido indicio de influencia leonesa, que vamos a exponer a continuación. Sobra decir que la presencia de cada uno de los rasgos siguientes no sería, de por sí sola, concluyente; sin embargo, su concurrencia en los mismos documentos es algo más sugerente.

Un rasgo que, al aparecer junto con otros de la misma adscripción geográfica, puede sugerir una influencia leonesa es la simplificación del grupo etimológico *-ct-*, como en *senetud* (82*GM) o *doctrina, letor, vitoria* (82IM), donde, sin embargo, también se leen *doctrina, lector, victoria*. El algún caso, además, el grupo se restaura en 83*IM (por ejemplo, de *doctrina* a *doctrina*)¹⁸. Es cierto que el mismo fenómeno se encuentra también en impresos de otras procedencias, debido, entre otras razones, a la intrínseca dificultad que a veces engendran los grupos consonánticos en castellano o bien a simples erratas. Pero también es cierto que se trata de una de las características más persistentes en el tiempo de entre las que salpican los textos leoneses, todavía documentada en fechas relativamente tardías a la par de la confusión entre las consonantes líquidas /l/ y /r/ en grupo consonántico¹⁹. Al respecto, Morala señala que el cambio de /l/ a /r/ es mucho más frecuente que el de /r/ a /l/ (2006: 355). Es el caso de *flaire* por *fraile*, utilizado para referirse al autor, Íñigo de Mendoza, en la rúbrica que encabeza la versión de 83*IM de sus *Coplas a las mujeres* (ID0271) y también

18 Por otra parte, hay testimonios de hipercorrección (por ej. *doctada*), lo cual es un indicio más de la confusión acerca del grupo consonántico en cuestión.

19 Muchos otros rasgos leoneses, en cambio, fueron desapareciendo antes. Morala, reconocido especialista en romance leonés, apunta lo siguiente con respecto a un testamento redactado en León en una fecha tan tardía como 1509: “únicamente se localizan casos como *doctrina, defetos* por *doctrina, defectos; traya* por *traiga* o *flayres* por *frailes*” (2004: 561).

en ID2901 e ID2891; o de *frecha* por *flecha* en ID0271 e ID6001²⁰. Es también el caso de un esporádico *groria* (82IM), que volveremos a mencionar más abajo.

De por sí solos, los ejemplos señalados arriba se podrían despachar como trueques ocasionales y accidentales, pero en el ámbito de la morfología destaca un rasgo claramente leonés que apuntala los atisbos diatópicos de los incunables de Centenera. Es el que atañe a la formación del plural de sustantivos en *-y*: “En cuanto al número, es conocida la preferencia leonesa por plurales del tipo de *reys* frente a *reyes*” (Morala 2004: 560). De hecho, en el prólogo que encabeza el *Regimiento de príncipes* en 82*GM se lee “esclarecidos *reyes* mis soberanos señores”, pero también “es darles buenos *reys*”; y, ya en el poema, “que los *reys* justicieros”. En 82IM, hay dieciséis casos de *reys* (en posición tanto interna como de rima), frente a seis de *reyes* (la mitad aparece en epígrafes internos que introducen una estrofa); en el mismo incunable también se consignan cuatro muestras de *leys* y una de *greys*, esta última en posición de rima con las otras dos formas análogas: “y los viçios de sus *greys* / [...] / y çircunçiden los *reys* / el quebrantar de las *leys*”. Aunque también se encuentran *greyes*, *leyes* y *reyes*, las formas leonesas son claramente mayoritarias²¹. En cambio, en 83*IM se aprecia una tendencia regularizadora hacia el plural en *-es*, tanto en posición de rima como interna: de hecho, las muestras del plural de preferencia leonesa se reducen a seis de *reys* y dos de *leys*, todas ellas, menos una, en los textos compartidos con 82IM.

La *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza hace alarde de otra dimensión de la variación lingüística, la diatrática, al jugar con el habla estereotipada de los pastores. Se trata de una lengua ficticia, fruto de un artificio literario, que aprovecha rasgos típicos del leonés y otros elementos, como la deformación de palabras patrimoniales o bien los latinismos defectuosos a los que ya hemos aludido²². El sayagués ha gozado de cierta fama sobre todo a partir de las obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, quienes, según Bobes Naves, son los que le dieron su apariencia dialectal leonesa:

La lengua pastoril de las *Coplas* de Mingo Revulgo y de la *Vita Christi* estaba hecha sobre una base castellana, la que iniciaron los salmantinos toma por base el leonés. Ambas coinciden en ser pastiche, una lengua convencional; ambas utilizan formas comunes, pero parece bastante más intensa la literaturización del sayagués de Encina y Lucas Fernández que el de los textos anteriores. (2016 [1968]: s. p.)

No es nuestro propósito ofrecer aquí una caracterización del sayagués, para lo cual remitimos al trabajo citado y a otros más recientes²³, pero no podemos pasar por alto los aspectos lingüísticos más llamativos que se desprenden de la lengua pastoril así como queda plasmada en las coplas de los pastores insertadas en la *Vita Christi* (“Comiença

20 También hay casos de cambio fuera de grupo consonántico (*fraire* ‘fraile’). Desestimamos, naturalmente, casos como *teniebra*, *tiniebras*, *miraglo* y *miraglosa(s)*: todos ellos, bien documentados en la historia de la lengua, tienen base etimológica; de hecho, estas formas ahora en desuso eran las más próximas al origen de la palabra.

21 Es una excepción la palabra *buey*, que solo se documenta con el plural en *-es*.

22 De “latinismos arrusticados” habla Weber de Kurlat (1947), quien se centra en el uso de voces formadas con el prefijo *per-* en el teatro pastoril.

23 En particular, recomendamos el pormenorizado análisis lingüístico de algunos textos de Juan del Encina que ofrece Morala (2006: 357-363).

la revelación del ángel a los pastores”). En primer lugar, un rasgo evidente es la *h-* para indicar aspiración en casos en que el rumbo evolutivo del castellano apostaría por el mantenimiento de la *f-* etimológica (*huego, huerte, huertemente, huese* o incluso en *Sant Hedro*). También leemos *perheta* ‘perfecta’, donde, además de la sustitución de *f* por *h*, también se presenta la simplificación del ya apuntado grupo consonántico *-ct-*. En cuanto a la morfología, es evidente la insistencia en la sufijación diminutiva apreciativa, que afecta tanto a nombres propios, como a nombres comunes y adjetivos e incluso a formas adverbiales, siendo claramente predominantes *-illo* y su alomorfo *-iello*, tradicional en leonés: entre otros, *Juaniella, Minguillo, Turibiello, luziello, mañanilla, agudiello, chequiello, delgadiella, poco a poquillo*, pero también *Pascualejo* y *aldeyuela*. La presencia del sufijo *-iello* no nos parece muy significativa desde el punto de vista diatópico, sino más bien del diastrático, en tanto que contribuye a la creación del habla estereotipada de un tipo: el pastor, el rústico.

Entre los demás rasgos que sirven para connotar la jerga pastoril mencionamos la duplicación de imperativos, de acuerdo con cierto tono popular (por. ej. *cata cata* o *torna torna*); la estructura *<hi de + nombre>*, típica de expresiones injuriosas, formada por apócope de *hijo* (entre otros, *el hi de Juan de Trascalle*); el empleo de voces recurrentes en los textos pastoriles, como *aquellotrado, aquellotrava* y su infinitivo *aquellotrar* (‘exitar’, ‘emocionar’ y otros significados; véase *quillotrar* en el *DLE*) o bien las formas verbales *asmo* y *asmar* (‘estimar’ o ‘pensar’), que en el siglo XV ya eran arcaísmos y se volvieron a aprovechar en el género en cuestión²⁴. También el *groria* mencionado arriba puede formar parte de esta nómina de aspectos rústicos, si bien en 83*IM se enmienda con el normativo *gloria*. Por último, completan este bosquejo del habla de los pastores en la *Vita Christi* las referencias al ámbito del ganado y a otros elementos de la vida campestre y bucólica (*çamarra, cucharal, çurrón del pan, enzinera, ovejas parideras*), entre los cuales no faltan los instrumentos musicales: por ejemplo, *caramillo* (también *caramiello*) o *cherunbuela* ‘churumbela’ (*cherumbella* en 83*IM).

4. En conclusión

Al examinar lingüísticamente los tres incunables poéticos impresos por Centenera alrededor de los años 1482-1483, los hemos analizado a la luz de las características propias del momento evolutivo del castellano al que corresponden, pero, al mismo tiempo, hemos tenido en cuenta otras circunstancias, en concreto su vinculación geográfica con el área leonesa y la adscripción de sus textos, en un sentido amplio, a la poesía y, en un caso concreto, a la literatura pastoril. Todas estas facetas, de hecho, influyen en la fisonomía lingüística de los tres impresos.

Al lado de aspectos lingüísticos bien representados en la lengua cuatrocentista, los documentos manifiestan algunas tendencias que no son generales en los productos de la imprenta antigua española, como la acusada predilección por el uso del grafema *n* delante

24 En este sentido, es llamativo que los escasos resultados que ofrece el CORDE de la forma verbal *asmo* en el periodo 1490-1700 pertenezcan en gran parte a obras literarias, y sobre todo pastoriles, de Juan del Encina, Lucas Fernández y Francisco de las Natas.

de oclusivas bilabiales. Además, hemos destacado la existencia de algún rasgo coherente con el origen occidental de los incunables: se trata, por un lado, de algunos indicios de tipo consonántico, por el otro y más significativamente, del plural de preferencia leonesa de sustantivos en *-y*. No se trata, de todos modos, de una muestra nutrida, sino de algunas huellas que, en unos casos, incluso se borran en 83*IM. Todo esto no debe sorprender: a finales del siglo XV ya se ha producido “la eliminación casi completa de los rasgos leoneses que caracterizaban a los textos anteriores” (Morala 2004: 561). Por último, el análisis también ha puesto en evidencia la influencia de la jerga pastoril, una lengua literaria, fruto de la combinación simultánea de distintos aportes, como leonesismos, latinismos arrusticados y arcaísmos. Se trata de un sociolecto ficticio, pero creado sobre la base de elementos que existían o habían existido en la lengua y que el lector de la época podía identificar como propios del personaje tipificado del pastor.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2004): *Tipografía y diseño editorial en Zamora de Centenera al siglo XXI (sala de exposiciones Biblioteca Pública del Estado, Zamora, 16 de diciembre, 2004-30 de enero, 2005)*. Zamora: Biblioteca Pública del Estado.
- ALVAR, Manuel y POTTIER, Bernard (1983): *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos (col. *Biblioteca Románica Hispánica, Manuales*, n. 57).
- BOBES NAVES, María del Carmen (2016 [1968]): “El sayagués”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sayagues/html/>; 04/09/2023]. Publicación original en *Archivos Leoneses. Revista de Estudios y Documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, n. 44, 383-402].
- CLAVERÍA NADAL, Gloria (1999-2000): “Latinismo y ¿cultismo? en la documentación jurídica medieval”, *Anuario de Lingüística Hispánica*, vol. 15-16, 11-30.
- CORDE = Real Academia Española: *Corpus diacrónico del español* [<https://corpus.rae.es/cordenet.html>; 11/09/2023].
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1974): *La Zamora de finales del siglo XV y los incunables de Antón de Centenera*. Zamora: Junta Local del V Centenario de la Introducción a la Imprenta en España.
- DE BENI, Matteo (2021): “La caracterización lingüística del *Cancionero de Llavía*: versiones y textos únicos”, *Criticón*, n. 141, 109-132.
- (2022): “La fisonomía lingüística de 86*RL y su relación con otros impresos antiguos: variación y singularidad”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n. 11, 113-147.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [<https://dle.rae.es/>; 07/09/2023].
- DUTTON, Brian (ed.) (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad. Salamanca: Universidad de Salamanca (*Biblioteca Española del Siglo XV. Serie maior*, 7 vols.).

- DWORKIN, Steven (2012): *A History of the Spanish Lexicon. A Linguistic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- EBERENZ, Rolf (1991): “Castellano antiguo y español moderno: reflexiones sobre la periodización en la historia de la lengua”, *Revista de Filología Española*, vol. 71, n. 1-2, 79-106.
- (2009): “La periodización de la historia morfosintáctica del español: propuestas y aportaciones recientes”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n. 32, 181-201.
- ENRIQUE-ARIAS, Andrés (2018): “Factores diatópicos en la variación entre *este* y *aqueste* en la historia del español”, María Luisa Arnal Purroy *et al.* (coords.), *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española: Zaragoza, 7-11 de septiembre de 2015*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, vol. 2, 1553-1569.
- LAPESA, Rafael (1981 [1942]): *Historia de la lengua española* (9.^a ed. corregida y aumentada). Madrid: Gredos.
- LIBRARY OF CONGRESS (s.a.): “Vita Christi fecho por coplas”, [<https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=77551379&searchType=1&permalink=y; 30/08/2023>].
- LÓPEZ CASAS, María Mercè (2021): “Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes”, *Criticón*, n. 141 (monográfico *La poesía en los albores del Siglo de Oro: fuentes y ediciones críticas*, dir. Virginie Dumanoir), 133-156. [<https://doi.org/10.4000/criticon.19208>].
- LÓPEZ VAREA, María Eugenia (2021): *La imprenta incunable en Castilla y León. Repertorio bibliográfico*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MARTIALAY SACRISTÁN, Teresa (2012): “Quién fue Antón de Centenera, impresor de las *Introducciones Latinas contrapuesto el romance al latín* de Nebrija”, Elena Battaner Moro, Vicente Calvo Fernández y Palma Peña Jiménez (eds.), *Historiografía lingüística. Líneas actuales de investigación*. Münster: Nodus, vol. 2, 595-604.
- MARTOS, Josep Lluís (2018): “Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante”, Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como/Pavía: Ibis, 523-533.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1962): *El dialecto leonés*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, Diputación de Oviedo.
- MORALA, Juan Ramón (2004): “Del leonés al castellano”, Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 555-569.
- (2006): “Leonés y castellano en Zamora. De la Edad Media a nuestros días”, *Anuario 2006 del Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 347-365.
- (2008): “Leonés y castellano a finales de la Edad Media”, Javier Elvira, Inés Fernández-Ordóñez, Javier García González, Ana Serradilla Castaño (eds.), *Lenguas, reinos y dialectos en la Edad Media ibérica. La construcción de la*

- identidad. Homenaje a Juan Ramón Lodares*. Madrid/Fránkfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 129-148.
- MORENO, Manuel (2011): “Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el *Cancionero Capítular de la Colombina* (SV2)”, Josep Lluís Martos (ed. y coord.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 47-71.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola (2006): “Canon, edición de textos e historia de la lengua cuatrocentista”, Lola Pons Rodríguez (ed.), *Historia de la lengua y crítica textual*. Madrid/Fránkfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 69-125.
- (2015): “La lengua del Cuatrocientos más allá de las Trescientas”, José María García Martín (dir.), Teresa Bastardín Candón y Manuel Rivas Zancarrón (coords.), *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Cádiz, 2012)*. Madrid/ Fránkfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, vol. 1, 393-430.
- PORCEL BUENO, David (2021): “Locuciones adverbiales latinas (P+X) de ámbito jurídico en los corpus diacrónicos del español medieval y clásico”, Matteo De Beni y Dunia Hourani-Martin (eds.), *Corpus y estudio diacrónico del discurso especializado en español*. Fránkfort del Meno, etc.: Peter Lang, 55-73.
- RANERO RUESTRA, Laura (2015): “La *Ecloga Theoduli* en el impreso de Centenera de 1492. Transcripción crítica y traducción”, *Helmántica*, vol. 66, n. 196, 109-146.
- (2019): “La *Ecloga Theoduli* y su recepción hispánica dentro del marco europeo del siglo XV”, Abel Lobato Fernández *et al.* (eds.), *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*. León: Universidad de León, 591-607.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1947): “Latinismos arrusticados en el sayagués”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n. 1, 166-170.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Matteo De Beni es catedrático de Lengua española en la Universidad de Verona, donde ha desempeñado distintos cargos académicos. Es doctor por la Universidad de Verona y por la Universidad de Zaragoza; esta última institución le otorgó el Premio Extraordinario de Doctorado 2009/2010. En 2017 fue elegido Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE).

Sus principales ámbitos de investigación son la lexicología, la lexicografía y la historia de la lengua española, con particular interés, por un lado, por el vocabulario técnico-científico de los siglos XVIII y XIX –campo en el que coordina el grupo de investigación *El léxico del español en su historia (LEHist)*– y, por el otro, por el estudio lingüístico de los impresos antiguos. En este último ámbito se enmarcan su participación en el Grupo CIM (desde 2020) y sus trabajos dedicados al análisis lingüístico de impresos poéticos antiguos.

Fecha de recepción: 04-10-2023

Fecha de aceptación: 08-12-2023

EL ROMANCE Y EL VILLANCICO DE
JUAN DEL ENCINA EN EL PLIEGO POÉTICO 97*JJ:
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA
(Juan del Encina's Ballad and Villancico in the
Poetic Chap-Book 97*JJ: Study and Critical Edition)*

Virginie Dumanoir**
Université Rennes 2

Abstract: The present work edits and studies the romance “Triste España sin ventura” (ID3700) and the villancico “A tal ventura tan triste” (ID3837), both written by the poet and musician Juan del Encina. Those circumstantial poems were printed in the *incunabula* chap-book 97*JJ, after the *Tragedia trobada* composed by the same author *A la dolorosa muerte del Príncipe don Juan de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos Reyes de España, don Fernando el quinto y doña Isabel la tercera d'este nombre*. They are also preserved, partially but with a polyphonic melody, in the *Cancionero musical de Palacio* (MP4). The political and cultural context of the court of the Catholic Monarchs and their son don Juan allows us to appreciate the originality of the consolatory ballad and *villancico*.

Keywords: Juan del Encina, ballad, *Villancico*, Chap-book, Death, Prince don Juan.

Resumen: El presente trabajo edita y estudia el romance “Triste España sin ventura” (ID3700) y el villancico “A tal ventura tan triste” (ID3837), ambos del poeta y músico Juan del Encina. Esos poemas de circunstancias fueron impresos en el pliego suelto incunable 97*JJ, después de la *Tragedia trobada* también compuesta por el mismo autor *A la dolorosa muerte del Príncipe don Juan de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos Reyes de España, don Fernando el quinto y doña Isabel la tercera d'este nombre*. También se conservan parcialmente, pero con melodía polifónica, en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4). El contexto político y cultural de la corte de los Reyes Católicos y de su

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto I+D+i “Poesía, ecdótica e imprenta”. Ref. PID2021-123699NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Virginie Dumanoir. Département d'espagnol. Université Rennes 2. Place du recteur Henri Le Moal. 35043 Rennes cedex. Francia. (virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr).

hijo don Juan permite apreciar la originalidad y el alcance del romance y del villancico consolatorios.

Palabras clave: Juan del Encina, Romance, Villancico, Pliego suelto, Muerte, Príncipe don Juan.

1. Introducción

La muerte del príncipe don Juan, hijo de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, el 4 de octubre de 1497¹, tuvo repercusiones múltiples: humanas, políticas², religiosas y literarias. De hecho, su prematura defunción marca el principio del precoz decaimiento de la reina³ y el fin de la dinastía Trastámara (Alcalá, Sanz 1999: 18). Al morir se don Juan, desaparece el príncipe de Asturias y más territorios⁴, el heredero reconocido por Castilla y por Aragón (Sanz Hermida 1993: 158), el posible reconquistador de Jerusalén⁵ y el culto mecenas cuya protección ya habían solicitado artistas de su tiempo como el Comendador Román y Pedro Mártir de Anglería (Knighton 2019: 15-17) o Hernán Vázquez de Tapia (Martos 2022). “El enorme número de textos elegíacos y consolatorios que se escribieron demuestra no sólo la magnitud de la tragedia sino, en otro nivel que ahora nos interesa más, la existencia de una verdadera labor de mecenazgo cultural, literario y musical en el entorno del príncipe Juan” (Bustos Táuler 2009: 41). El fallecimiento del príncipe fue un acontecimiento de los más relevantes del momento: el impacto político del príncipe se originó más en su muerte que en lo que su corta vida le permitió realizar: “su vida toda –meros diecinueve años y tres meses, transcurridos como en invernadero, floja flor demasiado cuidada– apenas fue sino mero futurible” (Alcalá, Sanz 1999: 19). Paulina Rufó Ysern estudió el caso

1 Elegimos la fecha de mayor aceptación entre los historiadores. Acerca de la duda entre el 4 y el 6 de octubre, véase Cabrera Sánchez (2018: 115). Para la bibliografía sobre el debate al respecto, véase Arcelus Ulibarrena (2005: 310, nota 29).

2 Clara Marías considera que Juan del Encina “se centró en la lectura política de la muerte del heredero” y relaciona el romance de “La muerte del príncipe don Juan” con “el romance sobre la muerte de Felipe el Hermoso o el de Torres Naharro en torno a la de Fernando el Católico, en los que España o Castilla se encarnan en una viuda desconsolada” (2015: 647).

3 “Tras la muerte del príncipe don Juan, el protagonismo de Isabel decayó considerablemente y no logró recuperarse del todo” (Arcelus Ulibarrena 2005: 296). La reina Isabel murió con sólo 53 años, muy afectada por las muertes sucesivas de los herederos al trono, encabezada por la de Juan en 1497, seguida por las de Isabel en 1498 y Miguel (hijo de Isabel) en 1500 (Val Valdivieso 2004: 87-89). El traductor al castellano de los *Dialogi quattuor super auspiciato hispaniorum principis emortuali* de Diego Ramírez de Villaescusa, impresos por Godfridus Back, en Amberes, en 1498, considera que el autor pudo “reproducir, en lo posible, el modo de pensar y de conversar de la Reina como solía hacerlo con él mismo o con Fray Hernando de Talavera” (González Sánchez 1998: 28), dando fe a la evocación, en el segundo diálogo, de una posible muerte de dolor de la reina Isabel. Traduce así las palabras de Fernando el Católico: “¿Con quién se consolará la Reina si no halla en nada el sosiego que necesita? Ya que no puedo hacer nada por el hijo difunto, ayudaré a la madre [...] que no tengamos que llorar dos muertes en vez de una sola.” (González Sánchez 1998: 29).

4 El 20 de mayo de 1496, el principado de Asturias había sido aumentado de varias ciudades. Los Reyes Católicos justificaron la ampliación de las tierras colocadas bajo la autoridad de su heredero por el carácter excepcional de los territorios que su nacimiento le destinaba a gobernar: no sólo Castilla o Aragón, sino ambos reinos (Rufó Ysern 2004: 605-606).

5 A lo largo del reinado de los Reyes Católicos, se difundió la idea de que iban a conquistar el Santo Sepulcro (Romeu Figueras 1965: 309). El romance de MP4a “En memoria d’Alixandre”, con música de Juan de Anchieta, lo explicita en el v. 13 (Dumanoir 2022a: 159). “Tanto llegó a calar esta idea, que se hizo sentimiento popular que al no haber podido tener realidad en los días de Fernando e Isabel, había quedado reservada al Príncipe. Su muerte de nuevo dio al traste con tan sugestivo proyecto” (González Sánchez 1998: 22).

del señorío de Écija, añadido al principado de Asturias por los Reyes Católicos. Notó que el gobierno efectivo del príncipe don Juan se limitó a confirmar a los que ya asumían los cargos principales de la administración y a favorecer a sus allegados, sin realizar ninguna reforma de notable alcance (Rufo Ysern 2004: 609-612)⁶. Las plumas de finales del siglo XV, que antes se habían dedicado a la celebración de los acontecimientos felices de los anteriores años de su vida⁷, dejaron un torrente de textos luctuosos⁸. “El romancero, como género de poesía noticiera y popular, también se hizo eco en seguida de la muerte del Príncipe, y numerosos romances recogieron en su melodía y sus versos ese tema de historia nacional” (Pérez Priego 1997: 46)⁹. Juan del Encina añadió lógicamente su voz¹⁰ a la polifonía que acompañó el luto en la corte de los Reyes Católicos, como anteriormente había participado en los festejos nupciales con la *Representación sobre el poder del Amor* (Pérez Priego 1996: 850-862). No se contentó con una corta composición de circunstancias, sino que escribió, después de la muerte del príncipe, una *Tragedia trobada* en tres actos (Pérez Priego 1996: 373-399) seguida del romance “Triste España sin ventura” (Pérez Priego 1996: 398) y del villancico “A tal pérdida tan triste” (Pérez Priego 1996: 399-400). Da testimonio de la difusión de los textos su conservación en un pliego suelto en 4º como todos los que abarcan obras de Juan del Encina (Infantes 1999). Su título es *La dolorosa muerte del Príncipe Don Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España Don Fernando el quinto: y Doña Ysabel la tercera d’este nombre. Tragedia trobada por Juan del Encina*. Víctor Infantes está convencido de que Juan del Encina pudo intervenir en el proceso editorial del primer pliego cuyos folios incluyeron exclusivamente obras suyas¹¹. El incunable, conservado en dos ejemplares¹², fue identificado como 97*JJ (Dutton, Krogstad 1990-1991: V,

6 Para datos bibliográficos al respecto, véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999: 873, nota 3.

7 Son numerosos los testimonios que subrayan la alegría de los festejos organizados para cada etapa de la corta vida del príncipe don Juan: su nacimiento y bautizo (Cabrera Sánchez 2018: 109), sus bodas con Margarita de Austria (Alcalá, Sanz 1999: 28-36 y 145-174; Rufo Ysern 2004: 615; Cabrera Sánchez 2018: 112), sin olvidar las juras como heredero (Alcalá, Sanz 1999: 38-44), ni los recibimientos en las ciudades (Alcalá, Sanz 1999: 121-143; Rufo Ysern 2004: 605) entre los cuales destaca la entrega de las llaves de Granada (Sanz Hermida 1993: 159; Alcalá, Sanz 1999: 114).

8 La colección de textos que concluye el estudio *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura* abarca diez fuentes impresas con un total de catorce obras, seis fuentes manuscritas con un total de ocho obras, a las cuales se añaden “fuentes literarias orales” y “ensayos modernos” (Alcalá, Sanz 1999: 229-235).

9 Muestra la imbricación de los orígenes del romancero y de la lírica cortesana en castellano que Vicenç Beltran estudió en el romance “Yo me estando en Tordesillas” (Beltrán 2023: 124). El eco de la muerte del príncipe don Juan perduró en el romancero de tradición oral moderna en la que Diego Catalán, en 2010, contabilizó unas 360 versiones que “pertenecen sin excepción a tres grandes áreas geográficas: las comunidades sefardíes de Oriente, las comunidades sefardíes de Marruecos y Argel y el Norte y Occidente de la Península Ibérica” (Catalán 2010).

10 Pudo incluso cantar él mismo, porque participaba en las tertulias organizadas por la reina Isabel la Católica y sus damas, donde tenía fama de lucir: “his talents as an executant we can only guess at, his singing voice we know was outstanding: his creative powers were unrivaled. Encina shone in such company in the art of singing the *villancico*” (Sullivan 1976: 130).

11 “Entre 1492 y 1497 Juan del Encina reside en Alba de Tormes como dramaturgo y músico del Duque de Alba, esta última fecha es la de la (malhadada) muerte del Príncipe don Juan; en ellas aparece en 1496 la princeps del *Cancionero*, el pliego con los *Disparates*, muy del gusto de la Salamanca de este momento, y el pliego elegiaco al fallecimiento del heredero. Se nos hace muy difícil pensar que el propio poeta no participara (muy activamente) en estas salidas editoriales, elaborando la (cuidada) *estructura* literaria del *Cancionero*, dejando (quizá) que se editaran sus *Disparates* y, desde luego, cuidando de la impresión de la elegía” (Infantes 1999).

12 Uno se conserva en la Real Academia Española, con la signatura I-8 (2), pero le faltan los folios en los cuales figurarían el romance y su villancico, y el otro en la Hispanic Society of America, de seis hojas. Para la descripción completa del pliego, véase Martos 2024. Acerca del interés del estudio de los incunables poéticos para el conocimiento de la literatura, véase Martos 2020: 13-14.

88), sin que se edite el romance ID3700 ni el villancico ID3837¹³, y se le atribuyó el número 180 (Rodríguez-Moñino 1997: 247-248). El romance y el villancico de Juan del Encina también se conservaron parcialmente, con música y en distintas secciones, en el *Cancionero musical de Palacio* MP4a: el romance en los folios 55^v-56^r (Barbieri 1945: 167; Romeu Figueras 1965: 286-287; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 514; Dumanoir 2022a: 17), y el villancico en el folio 224^v (Barbieri 1945: 170-171; Romeu Figueras 1965: 422; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 547)¹⁴.

2. Juan del Encina: poeta y músico de corte

Entre 1492 y 1497, Juan de Fermoselle – más conocido como Juan del Encina – estuvo al servicio de don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, y de su esposa Isabel de Zúñiga y Pimentel, muy próximos a los Reyes Católicos (Bustos Táuler 2009: 26). Cuando compuso el romance cortesano “Triste España sin ventura” y el villancico que desempeña el papel de deshecha, ya se contaba entre los poetas reconocidos de su tiempo: sobrada prueba de ello es la edición del *Cancionero* de sus obras en 1496, lejos de poner el punto final a su obra¹⁵. Su producción siguió reflejando el gusto de la nobleza por los festejos y celebraciones literario-musicales (Beltran 2014: 50), para los cuales Juan del Encina creó piezas poéticas y/o musicales (Ballester Morell 2021: 274). Si nos fiamos de la penúltima copla de la *Tragedia trobada* (Pérez Priego 1996: 397), el poeta consideraba al príncipe don Juan como su protector cuando murió, por lo que se frustró su ascensión de la corte de los duques a la del príncipe (Bustos Táuler 2009: 42). El final del planto fúnebre deja que se exprese la voz del poeta que también llora por su mecenas al que Dios “llevó en flor” (Pérez Priego 1996: 397, v. 793), dejando para todos un *exemplum* “de vida y de muerte” (Pérez Priego 1996: 397, v. 799). No son las últimas palabras de Juan del Encina, sino que el romance “Triste España sin ventura” y el villancico “A tal pérdida tan triste” rematan la expresión de su duelo¹⁶. A partir de la edición de la doble versión de los textos conclusivos de la *Tragedia trobada*, observaremos cómo Juan del Encina, poeta y músico cortesano, pero también futuro sacerdote¹⁷, reescribe motivos del amor cortés para evocar, en una obra supuestamente consolatoria, el imposible consuelo.

13 De los treinta versos del romance, sólo leemos la rúbrica “Romance”, el *incipit* “Triste españa sin ventura / todos de deuen llorar” y el *explicit* “de tan penosa tristura / no te esperes consolar”. De los cuarenta y cinco versos del villancico se reproducen los dos primeros “A tal perdida triste / buscarle consolacion” y el último “claro esta ques traycion” (Dutton, Krogstad 1990-1991: V, 88).

14 La conservación de las dos versiones, aunque estén limitadas a los primeros versos, da testimonio de la inclusión del romance y de su deshecha en el repertorio de textos profanos interpretados en la corte. Sobre la recepción cortesana de los romances de MP4a, véase Orduna 1991.

15 Un año después de la *editio princeps* de su *Cancionero* y para manifestar la magnitud de su dolor frente a la muerte de don Juan, afirma, en los vv. 787-788 de la *Tragedia trobada*: “aquí daré fin, por siempre, a mi pluma, / pues mi dicha quiso que más no escriviese”. Sin embargo, el final de esta penúltima copla deja la puerta abierta para seguir viviendo –y pues, componiendo– bajo la protección de otro señor que “fuesse al Príncipe igual” (Pérez Priego 1996: 397, v. 791). El *Cancionero* seguirá “reimprimiéndose sin solución de continuidad a lo largo del siglo XVI” (Higashi, Garvin 2021: 17).

16 En el romance de Juan del Encina, el duelo es de España toda, y no de la viuda Margarita. Para un estudio del lamento de Margarita tras la muerte de su esposo en la tradición oral moderna, en relación con la despedida, el viaje y lamento de la amada en *Tristán e Iseo*, véase Marías 2020a.

17 Juan del Encina, desde su ingreso como mozo de coro en la catedral de Salamanca en 1484 y su posterior ascensión a capellán en 1490 (Pérez Priego 1996: XXI), supo hacerse eco de los “tres ambientes que acogieron su discurso: el eclesiástico, el universitario y el palaciego” (Ballester Morell 2021: 264).

Las versiones manuscritas de MP4 se limitan a los primeros versos y presentan variaciones mínimas que señalaremos en notas a pie de página¹⁸. Notemos que la repetición de la melodía escrita para cuatro versos del romance no se aplica a la versión de treinta versos de “Triste España sin ventura” si no se introduce algún tipo de repetición de dos versos¹⁹. Por otra parte, no se observa de manera sistemática la “regularidad entre notas y sílabas” considerada como una de las características de las composiciones poético-musicales de Juan del Encina (Ballester Morell 2021: 271). En las transcripciones musicales, no parece coincidir el número de sílabas de los cuatro primeros versos del romance con el de los compases del canto²⁰, al contrario de la melodía escrita para el villancico²¹. Sin embargo, es de notar que los melismas, ausentes de la interpretación musical del estribillo del villancico, no son muy numerosos en el romance, en el que aparecen sobre todo para estirar el “sin” del primer verso, la “a” de “alegría” en el v. 3 y el “ti” del último verso. La música destaca así la privación, la transformación de la alegría pasada en una exclamación lastimera y, en fin, España como destinataria del canto. En el caso del villancico, sólo se prevé música para tres versos, aunque el estribillo se glose después en estrofas de siete versos²². La música conservada en el *Cancionero musical de Palacio* MP4 no altera la regularidad de la métrica, lo que se puede explicar por la coincidencia entre poeta y músico²³. No es lícito ir más allá ni conjeturar una clara filiación entre las versiones impresas y manuscritas. Como lo subrayó Vicenç Beltran, cuando estudió el pliego n° 1066 (Rodríguez-Moñino 1997: 801), la búsqueda de una posible vinculación de un pliego “a una tradición anterior” da resultados “de gran complejidad” que sólo autorizan a notar que “enlaza firmemente con los mejores cancioneros musicales de tipo cortesano que conocemos” (Beltran 2021: 188). Sin embargo, la conservación de la polifonía de los primeros versos abogaría por la posibilidad de considerar el pliego 97*JJ como un testimonio temprano del hábito que Vicenç Beltrán observó en el siglo siguiente: el de imprimir las letras para cantar “que se interpretaban en las grandes celebraciones musicales en las capillas más acreditadas” (Beltrán 2021: 190).

18 Para las ediciones de los cuatro primeros versos de ID3700 previas a 2022, remito a Dumanoir 2022a: 122. Para la edición del romance de 97*JJ, véanse Pérez Priego 1996: 398 y Di Stefano 1997: n° 142. Para las de los tres versos del CMP, véanse Barbieri 1945: 514; Romeu Figueras 1965: 422-423; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 547; Di Stefano 2017: n° 142; para el villancico de 97*JJ, véase Pérez Priego 1996: 399-400. Para apreciar mejor la oralidad culta de la polifonía, es posible escuchar una interpretación por La Capella Reial de Catalunya – Hespèrion XXI, bajo la dirección de Jordi Savall [<https://musicaantigua.com/triste-espana-sin-ventura/>; 15/12/2023].

19 Podrían ser los vv. 3-4, si seguimos el modelo ofrecido por la transcripción de “Pascua d’Espíritu Santo”, con música de Francisco de la Torre, en el folio 80^r del mismo cancionero MP4a (Dumanoir 2022a: 171). El propio Juan del Encina, en el *Arte de poesía castellana*, indica: “aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies” (Pérez Priego 1996: 21).

20 Las transcripciones musicales de Asenjo Barbieri e Higinio Anglés concuerdan en no distribuir la melodía en ocho compases, aunque no coincidan totalmente: a los versos llanos 1 y 3 corresponden seis y siete compases y a los versos agudos 2 y 4 melodía de cinco y siete compases (Barbieri 1945: 493-494); a los versos llanos 1 y 3 corresponden seis y cinco compases y a los versos 2 y 4 siete compases (Anglés 1947: 109).

21 La transcripción de la letra debajo del pentágrama es regular, sin cortar palabras ni introducir blancos tipográficos en otro lugar que entre los versos (MP4, fol. 224^v).

22 Si recordamos el uso de asociar varios poemas a una misma melodía en la corte de los Reyes Católicos (Ros-Fábreas 1993), podemos hasta imaginar que una opción era repetir la melodía prevista para los cuatro versos del romance, combinada con la de los tres del villancico, uniendo aún más el romance y su deshecha.

23 MP4 permitió conservar de Juan del Encina “la partitura musical que él mismo compuso para un buen número de sus propias composiciones” (Bustos Táuler 2016: 891).

3. La métrica cancioneril del romance y del villancico impresos

La métrica del romance y del villancico impresos cumple con las exigencias de regularidad que caracterizan al autor del *Arte de poesía castellana*²⁴. El romance consta de treinta octosílabos sin ninguna irregularidad y solo once sinalefas. Juan del Encina eligió casi sistemáticamente la “consonancia aguda, apoyada en [...] infinitivos que obligan a sumar la oxítone final” (Bustos Táuler 2016: 894), en *-ar*²⁵. Cumplió así con la exigencia cortesana de rimas consonantes, reputadas más difíciles, y con su propia valoración de la consonancia para apoyar la memoria: Juan del Encina, en el *Arte de poesía castellana*, afirma que “estando el sentido repartido entre la letra y canto, muy mejor se puede sentir y acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera” (Pérez Priego 1996: 13). El romance no rompe, sin embargo, con la libertad casi total de rimas en los versos impares²⁶. Notamos que las rimas agudas están presentes en dieciocho de los treinta versos, lo que contribuye también a la regularidad del texto. No se observa, como en otras composiciones de Juan del Encina (Bustos Táuler 2016: 894-898), una repartición de cláusulas rítmicas sistemática: las cuatro cláusulas rítmicas trocaicas del primer verso no se repiten sino de manera puntual en el romance, alternando con cambios rítmicos notables²⁷.

El villancico consta de cuarenta y cinco versos octosilábicos, repartidos entre un estribillo de tres versos²⁸ y seis coplas que combinan una redondilla²⁹ y un trístico. Como lo indica el propio Encina en su *Arte de poesía castellana*, la elección de tres versos para el estribillo supone que uno de los versos –en el presente caso, el v. 1– no tenga “compañero” (Pérez Priego 1996: 21). Dicha regla métrica permite también conferir a la palabra “triste” un alcance particular: no tiene par, al nivel métrico tanto como al nivel de los sentimientos expresados. La reiteración de los vv. 2-3 del estribillo al final de cada mudanza, con unas variantes el segundo³⁰ e idéntico el tercero, permite repetir la asociación de las palabras

24 Resume Juan del Encina la “fuerça del trobar” en “saber hazer y conocer los pies, porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden” (Pérez Priego 1996: 17).

25 La única excepción es el v. 20 terminado por “par”. Todas las demás palabras en la rima son verbos en infinitivo, modo verbal cuyo tiempo interno remite a lo que todavía no ha empezado y coincide pues con lo que prometía el príncipe don Juan. Aunque los verbos en *-ar* sean los más corrientes de la lengua castellana, podemos observar la variedad de las consonantes introductorias de esa última sílaba: las palabras en la rima terminan en “-rar” dos veces y en “-nar” tres veces. Las once otras rimas van precedidas de consonantes distintas, lo que evita cualquier monotonía.

26 La variedad de las rimas en los versos impares es enorme, puesto que son trece distintas. Se repite sólo la rima en *-ura* en los vv. 1 y 29, asociando así “ventura” y “tristura”. Se repite también una rima asonante entre “pierdes” en el v. 13 y “penes” en el v. 27, conectando así el efecto y la consecuencia.

27 Los tres o cuatro acentos de cada verso no respetan un esquema identificable. A título de ejemplo, el v. 2 abarca dos cláusulas dactílicas antes del acento final, el v. 3 vuelve a las cuatro cláusulas trocaicas completas, pero no es el caso del v. 4, cuya repartición de acentos es la misma que la del v. 7. Los tres acentos del v. 5 descansan en las sílabas 2, 4 y 7.

28 Los estribillos de los villancicos escritos por Juan del Encina son, en su mayoría, trísticos (Bustos Táuler 2016: 903, nota 979).

29 En las coplas escritas por Juan del Encina se nota cierto gusto por la combinación de dos cuartetos o de una cuarteta y de otra forma de copla (Bustos Táuler 2016: 903). Coincide con lo que indica el capítulo IX del *Arte de poesía castellana*. Si la copla tiene siete versos, que Encina llama “pies”: “los cuatro pies son un verso y los tres otro” (Pérez Priego 2016: 23).

30 El v. 2 –“buscarle consolación”– se repite sin cambios en los vv. 16, 23, 37 y 44. El v. 8 presenta la variación “que buscar consolación” y el v. 30 “buscarles consolación”.

“consolación” y “trayción” siete veces. El final de las cuartetas está señalado por dos puntos, salvo en las dos últimas mudanzas: en la penúltima se colocan los dos puntos al final del tercer verso y desaparecen de la estrofa final. En ambos casos, puede atribuirse a un error del cajista ya que la unidad prosódica invita a distinguir, como para las mudanzas anteriores, una cuarteta y un trístico. El reparto de las rimas, todas consonantes, es muy regular. La del estribillo es de tipo *abb* y la de todas las mudanzas repite el esquema *cddc cbb*. Fuera de la rima *b* del estribillo, sólo la rima “-emos” se utiliza dos veces, como rima *c* de las primera y quinta mudanzas³¹, lo que permite al poeta recalcar en la pérdida colectiva. En la elección de las diez rimas domina la variedad: es de notar que no reutiliza en ningún momento la rima *-ar* del romance y que, además, privilegia las rimas llanas³². Podemos considerar que el texto cumple así con las expectativas del público cortés³³, sin limitarse a una demostración de pericia técnica: la conexión entre ambos textos descansa más en las redes de significación que en elementos métricos.

4. Alcance universal de un romance de circunstancias

El romance y el villancico de Juan del Encina permiten apreciar el arte de componer poemas de circunstancias³⁴, que evocan una situación muy conocida por el público inicial de los cortesanos, pero también aptos para suscitar el interés de un auditorio más amplio, aficionado a la literatura difundida por los pliegos sueltos³⁵. El tema común a ambos textos es el imposible consuelo³⁶ y la habilidad del poeta consiste en concentrar, en dos poemas relativamente cortos, numerosos procedimientos de la poesía cortesana y también del amor cortés, para resolver la paradoja del rechazo del consuelo por parte de figuras tan emblemáticas del catolicismo como los reyes Isabel y Fernando y el propio autor. Desde el primer verso del romance, la voz poética pretende dirigirse a “España” toda³⁷, y no sólo a la familia real, anticipando un eco mayor dado a su texto. Dicha amplificación también

31 Coincide con la reutilización del mismo verbo “perdemos”, en el que insiste aún más Juan del Encina con la derivación del pretérito “perdimos”, colocado en la rima del v. 34.

32 Las únicas rimas agudas son las consonantes *-al* e *-ir*. El infinitivo, que domina en las rimas del romance “Triste España sin ventura”, sólo se utiliza en los vv. 40 y 41 y no pertenece al mismo grupo verbal.

33 Considera Vicenç Beltran que tuvo lugar “la invención del villancico cortés hacia los años setenta del siglo XV” (Beltran 2014: 50, nota 100).

34 Ana Valenciano López de Andújar subrayó la particularidad de los romances noticieros sobre la “Muerte del príncipe don Juan” porque el acontecimiento fue “apenas representado en la tradición antigua, pero muy vigente en la moderna” (2015: 539).

35 Giuseppe Di Stefano afirmó que es casi imposible perfilar el público de los pliegos post-incunables, incluso de los que tienen un “destinatario declarado” (Di Stefano 2014: 211-212). Podemos decir lo mismo del auditorio de los incunables, y en particular, de 97*JJ.

36 No figuran en el romance ni en el villancico de Juan del Encina episodios característicos de la tradición oral moderna del romance de “La muerte del príncipe don Juan”: “el doctor de la Parra desahucia al príncipe”, “la entrevista con Fernando el Católico”, “la pasión amorosa por Margarita”, “los derechos de la mujer” o “la esperanza de un heredero póstumo”. Para su estudio, véase Catalán 2010.

37 Los textos contemporáneos concuerdan para subrayar el carácter general del llanto no sólo en España sino en otras cortes europeas (Sanz Hermida 1993: 157, 162). Según Pedro Mártir de Anglería, testigo directo de los duelos consecutivos a la muerte del heredero de Castilla y Aragón, el luto fue general, tanto al nivel de la corte como de los municipios (Cabrera Sánchez 2018: 116). El estudio del impacto económico del acontecimiento muestra que determinadas municipalidades se endeudaron para organizar duelos públicos (Cabrera Sánchez 2018: 129-130).

está facilitada por la falta de datos explícitamente conectados con un único contexto. Sólo a partir del verso 19 se indica la fuente de tanto dolor identificando al príncipe, también mencionado en el v. 5 del villancico. Barbieri, cuando editó los cuatro primeros versos del texto, propuso fechar el romance después del 26 de noviembre de 1504, considerando que pudiera haberse escrito tras la muerte de la reina Isabel (Barbieri 1945: 167), lo que confirma el alcance universal de los escasos versos reproducidos en la versión musical.

Incluso si consideramos los treinta versos del romance, constatamos que no aparecen ni fechas, ni lugares, ni personajes asociados con los momentos felices³⁸, ni nombres exactos de los monarcas aludidos³⁹, a pesar de que se haya podido considerar las obras de Juan del Encina como verdaderas fuentes históricas (Sanz Hermida 1993:163; 169). La ausencia de datos cronísticos se explica perfectamente por el contexto de la composición y posible recitación o canto de los textos, delante de la corte real para la que no era necesario enumerar los éxitos de la monarquía castellano-aragonesa que coincidieron cronológicamente con la infancia y juventud del infante don Juan: la evocación del momento en que Dios hizo de España “la más dichosa” (v. 9 del romance) puede aludir al nacimiento de tan esperado heredero⁴⁰, considerado como fruto de los votos y rogaciones de la reina Isabel de Castilla (González Sánchez 1998: 16). Cuando el poeta menciona “vitorias y triunfos” en el v. 11 del romance, todos pueden recordar una serie de éxitos conseguidos por los últimos monarcas de la dinastía Trastámara en ámbitos tan diversos como lo político, religioso y económico⁴¹. El v. 12, que recuerda a España “la luz de [s]u gloria”, confirma la comparación del príncipe con un amanecer después de las tinieblas, lo que remite, dentro del contexto cristiano de la composición, a nada menos que el cumplimiento de la esperanza del pueblo de Dios que andaba en la oscuridad antes del nacimiento de Jesús⁴². Al ser “hijo de Reyes sin par” (v. 20), el príncipe ya cobra un estatuto excepcional, porque plasma todas las expectativas de

38 El v. 11 menciona “vitorias y triunfos” en plural y sin ninguna clase de complemento.

39 El v. 19 del romance completa “Príncipe” con el superlativo “tan alto”, y el v. 5 del villancico le adjunta “tal”, lo que no permite deducir de quién se trata con exactitud. En cambio, en el villancico, “tal” incluye al príncipe en una red de referentes acompañados del mismo calificativo: “tal pérdida” (v. 1), “tal mal” (v. 12), “tal guerra” (v. 15), “tal vida” (v. 22) y “tal tesoro” (v. 26).

40 En el capítulo XXXII de la *Historia de los Reyes Católicos* del bachiller Andrés Bernaldéz se indica que el parto tuvo lugar “en treinta días del mes de Junio” en el alcázar de Sevilla, subrayando que “hicieron muy grandes alegrías en la ciudad tres días de día y noche, así los ciudadanos como los cortesanos” (Alcalá, Sanz 1999: 24-25).

41 “Los Reyes Católicos consiguieron establecer un gobierno fuerte cuyas claves esenciales fueron el control de la nobleza rebelde [...], el autoritarismo monárquico sobre la autonomía municipal, el saneamiento económico, la reorganización de la Santa Hermandad, y la reforma de los principales organismos de gobierno (el Consejo Real y la Audiencia y Chancillería). Pero, sin duda alguna, uno de los mayores méritos que la Historia destaca de este reino es el haber conseguido llevar a buen término la difícil empresa de la Reconquista. [...] Con la toma de Granada en 1492, los Reyes Católicos daban un paso más hacia la ansiada unificación política y religiosa de la España moderna; ese mismo año, el azar quiso unir a los reinos hispánicos las tierras recién halladas al otro lado del Atlántico, mientras que la sagaz diplomacia internacional de los monarcas intentaba recuperar el Rosellón y la Cerdeña, preparaba una inminente intervención en Nápoles y, merced a una estudiada política matrimonial, colocaba el vasto imperio español en una situación privilegiada dentro del complicado panorama europeo” (Toro Pascua 1999: 3).

42 Los ecos religiosos del v. 12 son de particular fuerza, al combinar la “luz”, asociada con la presencia divina desde las primeras palabras de la Biblia y la “gloria”, que es un término que remite tanto al esplendor divino como al paraíso esperado por los que salvan su alma. La palabra “gloria” en castellano coincide exactamente con la que todos los himnos de alabanza y agradecimiento a Dios cantan reiteradamente.

afirmación dinástica expresadas por “avía de ensalçar” (v. 22)⁴³. El políptoton “el gozo de tu gozar”, en el v. 16, tuvo que despertar en el público contemporáneo recuerdos todavía muy presentes de la boda del príncipe don Juan con Margarita de Austria⁴⁴, celebrada pocos meses antes de su muerte (González Sánchez 1998: 22; Martos 2022: 298-299). Tampoco se tenía que recordar los 19 años del príncipe don Juan más que con la expresión “tierna juventud” del v. 23, que permite asimismo expresar cierto cariño hacia el difunto. La colocación del romance y de su deshecha después de la *Tragedia trobada* ahorra la reiteración de elementos contextuales que ya fueron ampliamente evocados anteriormente⁴⁵. Además, la reducción de la tragedia a figuras y situaciones emblemáticas confiere al romance y al villancico un alcance más universal de *exemplum*, también servido por la construcción muy cuidada de ambos poemas.

5. Imposible consuelo y esperanza

El carácter narrativo característico del romance es plenamente utilizado por el poeta para conferir a su texto una temporalidad que respeta la linealidad histórica, lo que refuerza el carácter ineludible del desconsuelo. Dedicamos los vv. 2-12 al recuerdo de los bienes definitivamente relegados en el pasado⁴⁶, los vv. 13-20 al doloroso presente marcado por la eufemística pérdida⁴⁷ que evita hablar de la muerte del príncipe don Juan directamente, y los vv. 21-30 al futuro de España que Dios, al llevar al heredero de Castilla y Aragón, condenó a un llanto sin fin⁴⁸. La trama narrativa concluye con la palabra “consolar”, cuya desinencia ha sido preparada por las catorce rimas consonantes en *-ar* del romance. El villancico glosa la temática del consuelo y anuncia un enfoque particular, asociando “consolación” y “trayción” como palabras-rimas del estribillo (vv. 2 y 3). A la repetición del sustantivo en las vueltas del estribillo se añaden derivaciones como “consuelo” (vv. 8 y 14) y varias formas

43 La fusión de lo político y de lo religioso podía haber llegado a su máxima expresión en “la tabla en que san Juan Bautista aparece acompañado por el Rey, el príncipe don Juan, la Reina y sus cuatro hijas, cuadro que no llegó a la posteridad y donde debieron estar plasmadas las esperanzas político-religiosas de los Reyes católicos” (Arcelus Ulibarrena 2005: 313). El testamento del príncipe seguía con la ilusión de que la princesa Margarita, entonces embarazada, diera luz a un heredero o a una heredera para ambos tronos de Castilla y Aragón, pero tampoco se cumplió esa esperanza, ya que Margarita parió una niña muerta (Maura Gamazo 2000: 210; González Sánchez 1998: 27; 42).

44 Se discute la fecha exacta de la boda, pero la de mayor aceptación es el 4 de abril de 1497 (Rufo Ysern 2004: 605). También es posible que la elección de “gozo” y “gozar” avivara para parte del público de las obras la fama de un príncipe cuya sexualidad post-nupcial pudo causar la muerte según se rumoreó en aquel entonces y se sigue comentando profusamente (Maura Gamazo 2000, Sanz Herminda 1993: 163, González Sánchez 1998: 24, Gonzalo Sánchez-Moreno 1999: 872; 895, Cabrera Sánchez 2018: 112).

45 Además de dedicar ochocientos versos a la exposición y exploración de las consecuencias de la muerte del príncipe don Juan, la *Tragedia trobada* fue impresa en un pliego suelto cuya rúbrica inicial identifica explícitamente las circunstancias asociadas con los poemas: “A la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España. Don | Fernando el quinto: y Doña Ysabel la tercera d’este nombre. | Tragedia trobada por Juan del enzina” (97*JJ, fol. 1^o).

46 Confirman el carácter definitivo los adverbios temporales “nunca” en el v. 4 y “ya” en el v. 12. Se aprovechan dos valores de los pretéritos: unos narran hechos placenteros –“sembróte” (v. 7), “hízote” (v. 9)– relegándolos en un espacio temporal del pasado; otros marcan una ruptura de la continuidad –“vinieron” (v. 6), “se ovieron” (v. 12).

47 La forma verbal “pierdes” se repite cuatro veces: al final del v. 13 y al principio de los vv. 15, 17 y 19, creando una anáfora apta para subrayar la magnitud del trauma.

48 El doble imperativo “llora, llora” (v. 21) se ofrece como consecuencia directa de lo perdido.

verbales: “consolemos” (v. 7), “consuela” (v. 11), “consuele” (vv. 13 y 20) y “desconsolada” (v. 42). Notamos que domina el subjuntivo que quita todo carácter efectivo al acto de consolar y que el único indicativo, en la sentencia “quien más consuela más yerra” (v. 11), clasifica el consuelo entre los actos condenables. En cuanto a la desinencia de participio pasado de “desconsolada” (v. 42), remite a la constatación de un estado ya definitivo. Si añadimos la estructuración lógica⁴⁹ que acompaña, en ambos textos, el carácter inevitable del sufrimiento⁵⁰, podríamos concluir que el poeta niega la posibilidad de cualquier tipo de consuelo⁵¹.

Sin embargo, nunca emplea la palabra “desesperación”, que iría en contra de una de las virtudes teologales del cristianismo. Al contrario, insiste en la intervención de Dios, cuyos designios fueron anteriormente positivos para España (v. 7 del romance), antes de volverse claramente negativos (vv. 24-25), cumpliendo así con un esquema jobiano muy usado durante toda la Edad Media⁵², y también dentro de la poesía cancioneril (Dumanoir 2021: 109-116), para explicar los daños sufridos por los que la sociedad consideraba como buenos católicos⁵³. El v. 24 afirma que “lo quiso Dios llevar”, repitiendo en el verso siguiente el mismo verbo, lo que no puede menos de recordar la situación de Job, en el libro epónimo del Antiguo Testamento: Dios lo precipita de su holgada felicidad, para darle ocasión de probar la firmeza de su fe. En su texto, de manera implícita, Juan del Encina invita a toda España, y a los Reyes Católicos con ella, a aceptar la terrible prueba, sin buscar ningún alivio: subraya así la particularidad del duelo al que no se aplica la palabra de Jesús que invita a dejar “que los muertos entierren a sus muertos” (Mateo 8: 22)⁵⁴. Al mismo tiempo, demuestra su capacidad de adaptar su poesía consolatoria a circunstancias excepcionales, y lo expresa en términos prestados del amor cortés: el consabido oxímoron del enamorado condenado a una agonía sin fin (Rodado Ruiz 2000: 997-102) encuentra un eco en los vv. 27-28 del romance, en que se afirma que Dios privó

49 En el romance, el esquema causal se expresa mediante “por que” (vv. 8 y 27), “para que” (v. 10), “pues que” (v. 13) y, en el villancico, gracias a “pues” (v. 36) y “assí que” (v. 39).

50 Además de los numerosos imperativos en ambos textos, no dejan lugar a dudas las formulaciones “te deven” (v. 2 del romance), “se ovieron de” (v. 12 del mismo texto) y sus ecos en el villancico: el políptoton “fuerça forçada” (v. 39) y el giro “manda sufrir” (v. 40).

51 Coincide así con el villancico ID6581, también de Juan del Encina, en deshecha del romance sobre la prisión y la muerte del marqués de Cotrón. El *incipit* es revelador porque afirma la imposibilidad de aliviar la pena si el difunto es una persona querida del poeta: “No sé, triste, consolar” (Pérez Priego 1996: 406).

52 En su estudio sobre “la Biblia en el Romancero”, Eva Castro sólo considera los poemas exclusivamente dedicados a narrar un episodio de la Historia Sagrada, con lo cual no estudia “Triste España sin ventura” cuando evoca los romances de MP4 (Castro 2008: 174). María Isabel Toro Pascua, al buscar referencias bíblicas en la poesía de cancionero, tampoco señala el romance que Juan del Encina compone con ocasión de la muerte del príncipe don Juan, pero invita a leer la obra de ese poeta, como de otros muchos de su tiempo, en busca de huellas de sus preocupaciones religiosas (Toro Pascua 2008: 168).

53 Elegir el esquema jobiano permite a Juan del Encina rechazar la interpretación de la muerte prematura del infante como un castigo de Dios. En una carta de 1524 (Biblioteca Nacional de España, Mss. 7075, ff. 8^r-10^r), el almirante de Castilla don Fadrique Enríquez interpretaba los males de España y la muerte del heredero de los Reyes Católicos como un “açote divino, causado por nuestros pecados” (Gonzalo Sánchez-Molero 1999: 873, nota 4).

54 Juan del Encina no se niega siempre a la composición de obras realmente consolatorias, como lo muestra la “Consolación hecha por Juan del Encina a un su amigo que estava muy triste por muerte de su madre”, en que el v. 64 afirma: “devéisos de consolar” (Pérez Priego 1996: 338). Es cierto que la “tierna juventud” del príncipe (v. 23 del romance) es lo que aumenta el dolor.

a España del príncipe para que muriera y penara “sin dar fin a [s]u penar”. En el villancico, confirma que es inútil buscarle consuelo a “quien más muere con la vida” (v. 21). La reescritura devota de un motivo clave de la poesía amorosa no pudo pasar desapercibida: de la misma manera que el enamorado quiere seguir sufriendo para demostrar la fuerza de su pasión, España tiene que perseverar en el dolor, con el fin de manifestar el amor que sentía por el príncipe don Juan y de demostrar que es capaz, como perfecta católica, de aceptar la prueba enviada por Dios⁵⁵. Pretender consolarse representaría pues, una traición al amor debido a los monarcas, pero también a Dios.

6. Conclusión

Diego Catalán, en conclusión de su estudio de la tradición oral moderna del romance de “La muerte del príncipe don Juan”, afirmaba que “generaciones de cantores, pertenecientes a diversas comunidades humanas, han ido lentamente creando nuevas interpretaciones de la información recibida y organizándola de manera tal que su mensaje, no sólo pueda seguir siendo significativo hoy, sino abierto a nuevas interpretaciones en la mañana” (Catalán 2010). Juan del Encina perteneció a la generación de músicos y cantores contemporánea del acontecimiento histórico. Por eso, su romance y su villancico sobre la muerte del príncipe don Juan son un testimonio de la riqueza de la poesía de circunstancias originada por una de las “muertes traumáticas” (Marías 2020b: 288-289) más impactantes del siglo XV. Asimismo, da fe de la originalidad de la obra de un poeta y músico tan conocedor de la familia real, de su gusto por la polifonía, de su aprecio de las formas poéticas de su tiempo, pero también de su profunda religiosidad⁵⁶. Los poemas impresos como conclusión de la *Tragedia trobada* evocan el acontecimiento y sus múltiples repercusiones sin necesidad de detallar nada, sin apoyarse en una escenificación del anuncio de la muerte a la madre⁵⁷, y legitiman el imposible consuelo al hacerlo coincidir con el esquema de salvación del Job bíblico. Su difusión en un pliego suelto incunable manifiesta el impacto de la muerte del príncipe más allá del círculo cortesano próximo a la familia real. Da fe de la “*estrategia* editorial” de un poeta en búsqueda permanente de fama (Infantes 1999) y capaz de asegurar, “con la imprenta, la promoción directa de sus ediciones” (Beltrán 2005: 81): contribuye, así, a dibujar el panorama de los “gustos estéticos y aficiones temáticas y/o culturales del destinatario” (Di Stefano 2021: 208), o sea del auditorio del romancero a finales del siglo XV.

55 La reacción de la reina Isabel, referida por numerosos contemporáneos suyos, deja pensar que supo asumir el modelo bíblico: “en el modo ejemplar y en la conformidad con que supo soportarlo, estriba uno de los pilares de su perfección interior hasta el punto de poder ser considerada como un trasunto real del Libro Sagrado de Job” (González Sánchez 1998: 28).

56 Se hace eco de la variedad de representaciones de la muerte en la sociedad culta de los reyes Trastámara, originadas en la Pasión de Cristo y en la de los amantes, con sus matices concretos o imaginados (Dumanoir 2022b).

57 El romance “Hablando estave la reyne” (Dumanoir 2022a: 109-110), que evoca la muerte del príncipe Alfonso de Portugal en julio de 1491, escenifica el momento en que la soberana se entera de la muerte del prometido de la infanta Isabel, primogénita de los Reyes Católicos (Marías 2017: 403).

7. Apéndice

Para editar ambos textos, conservamos la disposición en octosilábicos del incunable, pero transcribimos a una sola columna y no, como en el pliego original, a dos columnas⁵⁸. Reservamos la *u* para la vocal y la *v* para la consonante, sin normalizar los usos de *v* y *b* del español más contemporáneo. Excluimos la grafía *f*, utilizando de manera sistemática la *s*⁵⁹ reservada en el incunable para la fricativa sibilante en posición final. En la transcripción, no modernizamos la sintaxis, pero sí la puntuación, siempre y cuando permite acompañar el ritmo y el sentido de los textos⁶⁰. Editamos añadiendo las tildes y las mayúsculas según el uso actual, salvo en los casos posiblemente significativos⁶¹.

*Romance*⁶²

¡Triste España sin ventura,
 todos te deven llorar,
 despoblada de alegría,
 para nunca en ti tornar⁶³!
 Tormentos, penas, dolores 5
 te vinieron a poblar.
 Sembróte Dios de plazer
 por que⁶⁴ naciesse pesar.

58 El romance se imprime en la columna de la izquierda del folio 12^r, después de la rúbrica genérica “Romance” y de un espacio en blanco que lo separa nitidamente del último verso de la *Tragedia trobada*. El villancico entero ocupa la integralidad de la segunda columna. Va precedido de la rúbrica genérica “Villancico”. La rúbrica “fin” precede la última mudanza del poema.

59 Conservamos la consonante doble *ss* en el único caso de subjuntivo: “naciesse” (v. 8).

60 La puntuación original se limita a un punto final después de “consolar” en el v. 30 del romance. En el villancico, un punto marca el final de cada estrofa en los vv. 3, 10, 31, 38 y 45, con excepción de las vueltas 2 y 3, que terminan con dos puntos. Un punto también se añade después de la rúbrica “fin”, entre los vv. 38 y 39.

61 En el romance, añadimos la mayúscula habitual para “España” (v. 1) y “Dios” (vv. 7 y 24). En el villancico, añadimos la mayúscula habitual en “Dios” (v. 13). En el romance, conservamos las mayúsculas del texto original en la rúbrica “Romance”, en la primera palabra del *incipit* “Triste”, así como en la última anáfora de “Pierdes” (v. 19) y en las palabras “Príncipe” (v. 19) y “Reyes” (v. 20). Notamos que las mayúsculas conectan “pierdes” y “príncipe” de manera muy visual, subrayando así el tema del romance. No cabe duda de que las capitales iniciales de “Príncipe” y “Reyes” tiene que ver con la reverencia debida a la familia real. Sin embargo, no se observa lo mismo en el villancico, puesto que la palabra “príncipe” en el v. 5 no empieza por mayúscula. En el villancico, las mayúsculas se reservan para la rúbrica genérica y para cada primera palabra de cada estrofa. En ambos textos, añadimos mayúsculas al principio de cada frase.

62 En MP4a, la rúbrica es “Juan del Enzina” (Dumanoir 2022a: 122). Identifica el músico que compuso la polifonía, lo que es habitual en el *Cancionero musical de Palacio*.

63 Añadimos puntos exclamativos con el fin de subrayar el exordio en que la voz poética interpela a toda España. Seguimos en ello la edición de Higinio Anglés (Ánglés 1947: 109). La música polifónica de Juan del Encina, conservada en MP4a, sólo se indica para los versos 1-4, por lo cual nos parece lógico subrayar la unidad sintáctica de los cuatro primeros versos. No seguimos en ello a Pérez Priego 1996, porque introduce una coma al final de los vv. 1 y 2 y un punto y coma al final del v. 4.

64 Separamos “por que” aunque se escriba “porque” en el incunable, con el fin de subrayar la equivalencia de sentido con la conjunción final “para que”. No seguimos en ello a Pérez Priego 1996 que conserva una sola palabra “porque”.

Hízote la más dichosa para más te lastimar.	10
Tus vitorias y triunfos, ya se ovieron de pagar. Pues que tal pérdida pierdes, dime en qué podrás ganar.	15
Pierdes la luz de tu gloria y el gozo de tu gozar. Pierdes toda tu esperança, no te queda qué esperar. Pierdes Príncipe tan alto hijo de Reyes sin par.	20
¡Llora, llora, pues perdiste quien te avía de ensalçar ⁶⁵ ! En su tierna juventud, te le quiso Dios llevar.	25
Llevote todo tu bien, dexote su desear por que mueras, por que penes ⁶⁶ , sin dar fin a tu penar. ¡De tan penosa tristura, no te esperes consolar ⁶⁷ !	30

*Villancico*⁶⁸

*A tal*⁶⁹ *pérdida tan triste,*
buscarle consolación
*¡claro está qu'es*⁷⁰ *trayción*⁷¹!

Todo nuestro bien perdemos, perdiendo príncipe tal.	5
Pérdida tan desyqual, no ay con qué la consolemos ⁷² :	

65 Añadimos puntos de exclamación, lógicos si consideramos el doble imperativo.

66 Como en el v. 8, privilegiamos la grafía “por que” para expresar la finalidad. En el v. 37, corresponde con la versión del incunable. No seguimos a Pérez Priego (1996), que transcribe “porque”.

67 Añadimos puntos de exclamación para subrayar los versos finales del romance marcados por la intensidad del “tan” y la agudeza que consiste en concluir una obra consolatoria negando la eventualidad de cualquier consuelo.

68 En MP4, la rúbrica es “J dellenzina” (fol. 224”).

69 Separamos la aglutinación “atal” cuya grafía presenta variaciones en el villancico: leemos “atal” en los vv. 1 y 22, pero “a tal” en el v. 12.

70 De manera sistemática, separamos la forma “ques”, cuya aglutinación marca la anáfora, en los vv. 3, 10, 17, 24, 31, 38 y 45.

71 Añadimos puntos de exclamación con el fin de acompañar la fuerza de la afirmación.

72 Conservamos los dos puntos que marcan, en el villancico, el final de las cuartetas, y regularizamos su uso en las dos últimas mudanzas.

ningún consuelo busquemos,
que buscar consolación
¡claro está qu'es trayción! 10

Quien más consuela, más yerra.
A tal mal tan sin consuelo,
consuélelo Dios del Cielo,
pues no ay consuelo en la tierra:
a dolor que da tal guerra, 15
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Trayción es conocida,
en dolor que tanto duele,
buscar cómo se consuele 20
quien más muere con la vida:
a tal vida tan perdida,
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Biviendo vidas penadas, 25
los que pierden tal tesoro
no den descanso a su lloro,
lágrimas muy aquexadas:
a dichas tan desdichadas,
buscarles consolación 30
¡claro está qu'es trayción!

Aún más y más sentiremos
el perder que ya sentimos
y aunque un día lo perdimos,
cada día lo perdemos: 35
pues tan gran pérdida vemos,
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Fin

Assí que fuerça forçada
y razón manda sufrir 40
y cada día sentir
vida más desconsolada:
a tristura tan sobrada,

*buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!*

45

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel y SANZ, Jacobo (1999): *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ANGLÉS, Higinio (ed.) (1947): *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, 1. Barcelona: C.S.I.C.
- ARCELUS ULIBARRENA, Juana María (2005): “La desconocida librería de Isabel la Católica que perteneció al príncipe don Juan (1486-1497)”, R. Alemany *et al.*, *Actes del X Congrés internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, I, 295-320.
- BALLESTER MORELL, Blanca (2021): “Catedral, universidad y corte: espacios de producción musical en la obra de Juan del Encina”, *Edad Media. Revista de Historia*, 2021, 22, 263-284.
- BARBIERI, Francisco Asenjo (ed.) (1945): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Buenos Aires, Schapire [1ª ed. (1890). Madrid: Tipografía de los huérfanos].
- BELTRAN, Vicenç (2005): “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular”, *Revista de Literatura Medieval*, 17, 71-120.
- (2014): “Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidad entre música y literatura”, C. Esteve *et al.*, *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, 21-63.
- (2021): “Canciones y villancicos, para cantar y tañer (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento”, *Boletín de Literatura Oral*, Extra 4, 175-206.
- (2023): “La poesía de los primeros Trastámara: la sucesión portuguesa y los primeros romances”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, 122-129.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009): *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2016): “Juan del Encina”, F. Gómez Redondo, *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- CABRERA SÁNCHEZ, Margarita (2018): “La muerte del príncipe don Juan. Exequias y duelo en Córdoba y Sevilla durante el otoño de 1497”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, 31, 107-133.
- CASTRO, Eva (2008): “La Biblia en el Romancero”, G. del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media*. Madrid: Editorial Trotta, 173-190.
- CATALÁN, Diego (2010): “Permanencia de motivos y apertura de significados: muerte del príncipe don Juan”, *Arte poética del Romancero oral II. Memoria, invención, artificio*. [<https://diegocatalan.blogia.com/2010/121801-arte-poetica-del-romancero-oral-ii-memoria-invencion-artificio.php>; 16/12/2023].

- DI STEFANO, Giuseppe (2014): “Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado”, *Revista de Poética Medieval*, 28, 211-224.
(ed.) (2017): *Romances, I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*. Würzburg-Madrid: More than Books, e-book, Clásicos Hispánicos.
(2021): “Los pliegos sueltos poéticos postincunables y los romances”, *Boletín de Literatura Oral*, 4, 207-225.
- DUMANOIR, Virginie (2003): *Le romancero courtois*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
(2021): “Échos et relectures du *Livre de Job* dans la poésie castillane profane des chansonniers, au temps des rois Trastamare”, P. Cartelet y M. Guillemont (ed.), “¿A qué fui yo nascido? *Présence de Job dans les mondes ibériques, du Moyen Âge à l'époque moderne*. París: Classiques Garnier, 109-129.
(ed.) (2022a): *Romancero cortés manuscrito*. J. L. Martos (coord.). Alicante: Universitat d'Alacant.
(2022b): “La muerte en el romancero cortés manuscrito”, *Revista de poética medieval*, 36, 159-188.
- DUTTON, Brian y KROGSTAD, Jineen (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal (1998): “Una muerte que cambió el rumbo de la Historia de España. La del Príncipe don Juan, acaecida el 4 de octubre de 1497”, *Isla de Arriarán*, XI, 15-48.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (ed.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*. J. L. Martos (coord.). Alicante: Universitat d'Alacant.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (1999): “El príncipe Juan de Trastámara, un *exemplum vitae* para Felipe II en su infancia y juventud”, *Hispania*, LIX/3, 871-996.
- INFANTES, Víctor (1999): “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético”. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-la-poesia-impresa-los-pliegos-sueltos-de-juan-del-encina-entre-el-cancionero-manuscrito-y-el-libro-poetico/html/c3a363bb-b819-4540-a56e-b824143660f0_3.html#I_0_; 15/12/2023]
- KNIGHTON, Tess (2019), “*Triste España sin ventura*, La muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)”, *Ciclo de miércoles. La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos*, 3, 13-29.
- MARÍAS, Clara (2015): “Historia y ficción en el romance de la ‘Muerte del príncipe don Juan’”. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral”, M. Haro Cortés (coord.), *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. 2. Valencia: PUV, 966-1009.
(2017): “Las muertes en torno a los Reyes Católicos en el Romancero trovadoresco y tradicional”, *Neophilologus*, 101, 399-416.
(2020a): “El romance de La muerte del príncipe don Juan y Tristán e Iseo: despedida, viaje y lamento de la amada”, I. Fernández-Ordóñez (coord.), *El*

- legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI, vol. 2. Madrid: CSIC, 297-342.
- (2020b): “Poesía cortesana y tradicional para la historia de las muertes de las élites en la época de los Reyes Católicos”, F. Miranda García y M. T. López de Guereño Sanz (dir.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*. Madrid: Casa de Velázquez, 287-315.
- MARTOS, Josep Lluís (2020): “Fuentes poéticas impresas: de la bibliografía material a la filología”, *Revista de poética medieval*, 34, 13-23.
- (2024): “*Tragedia trobada por Juan del Encina (POECIM/97*JJ)*”. J. L. Martos (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alicante: Universitat d’Alacant. [https://cancioneros.org/poecim; 14/07/2023].
- (2022): “Las ‘Coplas’ de Hernán Vázquez de Tapia a la muerte del príncipe don Juan”, *Revista de Poética Medieval*, 36, 271-306.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, DUQUE DE MAURA (2000): *El Príncipe que murió de amor. Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*. Madrid: Alderabán [1ª edición (1944). Madrid: Cultura Clásica y moderna].
- ORDUNA, Germán (1991): “Los romances del cancionero musical de palacio: testimonios y recepción cortesana del romancero”, E. Luna Traill (coord.), *Scripta philologica: in honorem Juan M. Lope Blanch*, vol. 3, 401-409.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1996): *Juan del Encina. Obra completa*. Madrid: Biblioteca Castro.
- (1997): *El Príncipe Don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época. Lección inaugural del curso 1997-1998*. Madrid: UNED.
- RODADO RUIZ, Ana María (2000), “*Tristura conmigo va*”: *Fundamentos de amor cortés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por A. L-F Askins y V. Infantes. Madrid: Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, José (ed.) (1965): *La música en la Corte de los Reyes Católicos, IV/2. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Barcelona: C.S.I.C. Instituto de Musicología.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1993): “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: ‘Se canta al tono de’”, *Revista de musicología*, 16/3, 1505-1514.
- YSERN, Paulina (2004): “El príncipe don Juan de Trastámara, señor de Écija”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31, 605-629.
- RUFO YSERN, Paulina (2004): “El príncipe don Juan de Trastámara, señor de Écija”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31, 605-629.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1993): “Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe don Juan”, *Studia Historica. Historia medieval*, XI, 157-170.
- SULLIVAN, Henry W. (1976): *Juan del Encina*. Boston: Twayne Publishers.
- TORO PASCUA, María Isabel (1999): “Esperanza y fin de la dinastía Trastámara. El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, en la historia y en la literatura”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 630, 3-6.

(2008): “La Biblia en la poesía de cancionero”. G. del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media*. Madrid: Editorial Trotta, 125-172.

VALENCIANO LÓPEZ DE ANDÚJAR, Ana (2015): “Pasado y ‘presente’ del romancero noticiero: reflexiones en torno al enfoque poético de la muerte”, P. Ferré, P. M. Piñero Ramírez, A. Valenciano López de Andújar. *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 535-556.

VAL VALDIVIESO, María Isabel de (2004): “Isabel I de Castilla”. M. I. de Val Valdivieso y J. Valdeón Baroque, *Isabel la Católica, reina de Castilla*. Valladolid: Ámbito, 11-94.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Virginie Dumanoir es doctora en Filología Románica por la Université de Provence y profesora titular de la Université Rennes 2 (Francia). Fue alumna de la École Normale Supérieure de París y miembro de la Casa de Velázquez de Madrid. Sus investigaciones se centran en el romancero peninsular antiguo: estudia los temas, la composición, reescritura, transcripción y transmisión del romancero cortés manuscrito desde principios del siglo XV hasta mediados del siglo XVI y del romancero incunable. También se dedica a estudiar los ecos de la corte de los primeros Trastámara en el romancero anterior a 1600.

Fecha de envío: 27-09-2023

Fecha de aceptación: 23-12-2023

LECTURA MORAL Y RECEPCIÓN MOZÁRABE DE *ESSE BUEN REY DON ALONSO / EL DE LA MANO HORADADA*. FUENTES Y CONTEXTOS DEL ROMANCERO DE HISTORIA DE ESPAÑA

(Moral Reading and Mozarabic Reception of *Ese buen rey don Alonso / el de la mano horadada*. Sources and Contexts of the *Romancero* in Spanish History)*

Mario Garvin**

Universität Konstanz

Abstract: The first known record of the romance *Esse buen rey don Alonso / el de la mano horadada* is in the *Cancionero de romances*, printed by Martín Nucio in Antwerp in 1546 or 1547, although the romance predates these dates. This paper investigates the possible origins of this romance, proposing that it was composed in Toledo between the 1530s and 1540s. Based on these coordinates, three reception phases are proposed. The first, by Nucio, proposes a historical reading; a moral reading, somewhat later and typical of the loose sheets; and finally, a reading in a Mozarabic key, likely the most immediate to its composition.

Keywords: Romancero, History of Spain, Mozarabs, Medieval historiography, Alfonso VI, Cisneros.

Resumen: El primer testimonio conocido del romance *Esse buen rey don Alonso / el de la mano horadada* es el del *Cancionero de romances*, impreso por Martín Nucio en Amberes en 1546 o 1547, pero el romance es anterior a esas fechas. El presente trabajo indaga en los posibles orígenes de ese romance, proponiendo que se compuso en Toledo entre los años 30 y 40 de ese mismo siglo. Partiendo de estas coordenadas, se proponen tres fases de recepción. La de Nucio, que propone una lectura histórica; una lectura moral, algo

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Universität Konstanz, SLI. Universitätsstraße 10. Fach 171. 78464 Constanza, Alemania.

más tardía y propia de los pliegos sueltos y finalmente, una lectura en clave mozárabe, que probablemente fue la más inmediata a su composición.

Palabras clave: Romancero, Historia de España, Mozárabes, Historiografía medieval, Alfonso VI, Cisneros.

1. Introducción

En los estudios sobre el romancero parece existir un acuerdo más o menos tácito en considerar que cuando un romance narra un *hecho histórico*, es decir, un acontecimiento del que se tiene constancia que sucedió realmente, dicho suceso es también *lo que cuenta* el romance. Sucede, por poner solo dos ejemplos, con *Yo me estaba allá en Coimbra*, sobre el que hay acuerdo en que “narra el asesinato, por orden de Pedro I, de su hermano bastardo don Fadrique” (Díaz-Mas, 1994: 155) o con *Paseábase el rey moro*, que, para la crítica, trata sin duda de la pérdida de Alhama durante los inicios de la guerra de Granada, en febrero de 1482. Por otra parte – algo que no es sino el reverso de la misma lógica – cuando un romance no se puede vincular temáticamente con ningún suceso histórico concreto, se clasifica como novelesco, como se hace por ejemplo con *A tal anda don García* o *Estaba la linda infanta*.

Esta tendencia a equiparar el hecho histórico narrado con lo que cuenta el romance se agudiza si cabe cuando los romances tratados se cuentan entre los llamados eruditos. Que dichos romances provengan, en su mayoría, de crónicas ha llevado a que desde el siglo XIX se consideren como meras versificaciones de estas (Garvin 2023: 83-90), sin tener en cuenta que todos estos romances son el resultado de un proceso de selección de los materiales cronísticos – ningún poeta del Quinientos, ni siquiera Sepúlveda, romanceó *toda* una crónica – y que, por ello, aunque repliquen el hecho histórico contenido en su fuente, este puede tener en ellos verosíblemente otra función.

Significativamente, dicha consideración no tiene nada que ver con la postura negativa de gran parte de la crítica frente a estos romances, como demuestra el hecho de que entre quienes modernamente los reivindicar, haya quien considere como más adecuada para ellos la denominación de *romancero historiado* (Higashi 2018). A diferencia de lo que ocurre con otros romances, en el caso de los eruditos resulta tan evidente que estos tratan hechos históricos, que consideraciones ulteriores sobre las razones del autor para la elección de un episodio determinado y el modo de presentarlo se creen innecesarias, cuando en realidad son las que confieren a esos textos su verdadera razón de ser. Tampoco podemos pasar por alto, finalmente, el frecuentemente desatendido problema de la recepción coetánea: la historia contemporánea, al solaparse con la antigua narrada en los textos, influye sobre ella y condiciona el modo de leerla e interpretarla. Un buen ejemplo de ello son los textos de temática cartaginense compuestos en el contexto político y propagandístico de la toma de Túnez en 1535, como ha estudiado Vicenç Beltran (2017).

El presente trabajo trata sobre un romance concreto, *Esse buen rey don Alonso / el de la mano horadada*, que se encuentra justo en la encrucijada de estos problemas. Aunque se acepta que su composición fue más bien tardía y se le suele contar entre los eruditos, no se conoce su fuente directa – si es que la tuvo – ni tampoco su fecha de composición. Como

en seguida veremos. el episodio histórico que en él se narra lo transmiten diversas fuentes cronísticas, pero de la pluralidad de lecturas que ofrece el texto, creo que la histórica es la más evidente, pero no la original. En la transmisión posterior a sus primeras apariciones, según pretendo mostrar en este trabajo, el romance, más allá del episodio que cuenta, debió de sugerir una lectura moral y, al mismo tiempo, creo que es muy probable que, en los años inmediatamente coetáneos a su primera documentación, se leyera en clave mozárabe.

2. Composición del romance

En cuanto a los hechos narrados, el romance coincide en los datos básicos con las principales crónicas que nos lo transmiten, de Jiménez de Rada a Florián de Ocampo: el rey Alfonso después de haber conquistado Toledo, abandona la ciudad dejándola a cargo de la reina Constanza y de Bernardo de Sedirac, recién nombrado arzobispo de Toledo¹. Una de las promesas fijadas en las capitulaciones que el rey había realizado a los árabes es que podrían mantener su mezquita. Sin embargo, la reina y Bernardo aprovechan la ausencia del rey y convierten la mezquita en iglesia cristiana. Cuando Alfonso VI se entera, toma inmediatamente el camino de vuelta hacia Toledo con la intención de castigar duramente a la reina y al arzobispo Bernardo. Los musulmanes de la ciudad se asustan ante las posibles consecuencias que la ira regia pudiera tener indirectamente sobre ellos; temen, en concreto, las represalias de que serían objeto en caso de cumplirse los propósitos de castigo del monarca, así que salen a su encuentro a suplicarle que deje las cosas como están. El rey, por su parte, al toparse con los árabes cree que son ellos quienes están encolerizados con él por haber roto la promesa y les comunica de inmediato su propósito de castigar severamente a los verdaderos culpables, pero al ver que los árabes no solo no están enojados con él, sino que le piden que olvide su promesa, regresa aliviado a Toledo.

Estas concordancias entre lo narrado en diversas fuentes cronísticas y el romance podrían ser un argumento suficiente para considerarlo histórico, pero cada uno de los testimonios – o grupos de testimonios – cuenta estos hechos de modo algo distinto, confiriendo más valor a unos elementos que a otros. Decía arriba que no he podido localizar ninguna obra cronística de la que pueda afirmar con seguridad que fue la fuente del romance. Existe la posibilidad, por supuesto, de que el romance provenga de una fuente que no he podido consultar o incluso desconozco, pero hay una serie de elementos que me llevan a pensar que el autor del romance no está versificando una crónica o, si lo hace, no la sigue de forma tan directa como, por ejemplo, Burguillos, Lorenzo de Sepúlveda o incluso quien o quienes usaran la *Crónica sarracina* como fuente para sus textos. Aunque hay en el romance elementos con todos los visos de tener procedencia cronística, como la lista de lugares tomados por Alfonso VI o el diálogo de este con los moros, hay otros que tienen todo el aspecto de provenir de la mano anónima del autor, independientemente de que en origen sean inventiva suya o los tome de la tradición, escrita u oral.

Uno de estos casos es el del diálogo que mantiene la reina Constanza con Bernardo: narrativamente ofrece un contrapeso al diálogo que el rey mantiene con los moros, que sí

1 Conocido también como Bernardo de Sauvetat o de Cluny. Sobre esta figura, véase Rivera Recio (1962).

aparece en las fuentes cronísticas, y para el que se emplea un número similar de versos. El episodio es también algo teatral, pues se nos presenta a la reina sumida en sus pensamientos “no de regalos de cuerpo / mas de saluacion del alma”; no sabemos dónde está, pero el arzobispo aparece como por casualidad y al oír los pensamientos de la reina “de rodillas se hinca”. El episodio contiene además un elemento que no aparece en ninguna de las fuentes cronísticas consultadas y que parece más bien ser un artificio retórico para incidir sobre la culpa de la reina y Bernardo, los versos 77-78: “Ya que el rey se ensañe tanto / que venga a tomar vengança”. En este punto de la narración aún no se ha llevado a cabo la conversión de la mezquita, de modo que lo que hacen estos dos versos es prefigurar la cólera regia antes incluso de realizar el propósito, lo que constituye un agravante.

Otro ejemplo muy significativo en favor de la libertad compositiva del autor frente a una supuesta fuente cronística sería el propio modo de referirse al rey Alfonso como “el de la mano horadada” (v. 2). Jiménez de Rada cuenta en su *De Rebus Hispaniae* como estando el rey Alfonso en los jardines de Almemón, se sentó a descansar bajo un árbol y oyó una conversación sobre la mejor forma de conquistar Toledo en la que uno de los árabes afirma que “si esta ciudad se viera privada durante siete años de sus huertas y viñas podría ser capturada al faltarle los víveres”, algo que, según Rada, Alfonso “guardó en el fondo de su corazón” (Fernández Valverde 1989: 240). A finales del siglo XV, esta narración se aumenta con el episodio del plomo fundido, que se vierte en la mano de Alfonso para comprobar si está dormido y si ha oído la conversación. Según Mercedes Vaquero, el primero que incluye el nuevo episodio es el historiador vizcaíno Lope García de Salazar en su *Libro de bienandanzas e fortunas* (f. 61); ella lo localiza, además, en un *Memorial de historias*, pero como, en su opinión, se trata de “historiadores de segunda fila” o “historiadores poco conocidos” y, además, el episodio no aparece en “crónicas oficiales de gran divulgación – como *Las quatro partes enteras de la Crónica de España* de Florián de Ocampo o la *Crónica abreviada de España* de Mosén Diego de Valera”, la autora concluye que el episodio proviene de la tradición popular (1990: 279)².

Lo cierto, sin embargo, es que junto a historiadores de segunda fila y tradición popular hubo también otras vías de transmisión. A finales del siglo XV aparece en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (a. 1490) un poema en ocho quintillas con el título de *Coplas que fizo Romero, canónigo de Valladolid, para la Sepultura del conde don Pedro Anzúrez* en el que se nos dice de Alfonso VI que “tovo siempre el brazo quedo / al forazar de la mano” (Vega García-Luengos 2019: 304) y en la introducción al *Primaleón* de 1534 se menciona como ejemplo a “Don Alonso, el de la mano horadada, que ganó a Toledo con bodoques de plomo” (f. 2^v). A fin de cuentas, el romance no explica cómo se le agujereó la mano al monarca, sino que se refiere a él de este modo, igual que Nucio en el título se refiere a él como “el que ganó a Toledo”, de modo que debemos asumir que el autor del romance presumía en el público el conocimiento de esta referencia.

Independientemente de la procedencia del verso en cuestión, me parece muy significativa a nuestros propósitos la mención que se hace del episodio del plomo fundido en la *Historia o*

² Por otra parte, Vaquero justifica la proveniencia oral del episodio con su presencia en los propios romances: “Esta nueva prueba de echar plomo derretido en la mano de Alfonso para averiguar si de verdad dormía seguramente es de origen oral, pues los dos historiadores la rechazan y además aparece en varios romances” (Vaquero 1990: 278).

descripción de la ciudad Imperial de Toledo, de Pedro de Alcocer, obra escrita, según Kagan “antes de 1541, pero no publicada hasta 1554” (1995: 52), en especial por dos razones. La primera porque al referir el episodio en cuestión escoge las palabras “algunos han escrito que...” y no, por ejemplo, “las gentes dicen” o un genérico “se cuenta”, algo que en mi opinión prueba la existencia de una tradición escrita en torno al episodio. En segundo lugar, porque cuando cuenta que “el rey moro por experimentar si dormía le hizo echar plomo derretido en la mano, con que se la horadó”, no lo hace para introducir el episodio, que se da por sabido, sino para añadir, de inmediato, que esto “no se podía hacer naturalmente, ni aunque se lo echara se la horadara. Ha de creerse que es fabula y fengimiento de algunos” (Fol. Lj^o). Esta crítica me recuerda mucho a las razones que esgrime Lorenzo de Sepúlveda para romancear a Ocampo, entre las que nombra los muchos romances “harto mentirosos” que ha visto (Garvin 2018: 2) y permite pensar que quizá el romance que nos ocupa se hallara entre ellos, algo que lo alejaría de los propósitos de fidelidad histórica que surgen a partir de la década de los cuarenta, aunque no estoy seguro de que esto implique también necesariamente una lejanía temporal notable respecto al *Cancionero* de Nucio.

Lo que sí creo que puede darse por seguro es una familiaridad del autor con Toledo. Hemos mencionado ya la lista de lugares tomados por Alfonso como rasgo típicamente cronístico y, en efecto, dicha lista no falta en las crónicas desde *De Rebus Hispaniae*, donde Jiménez de Rada enumera los lugares de tal manera que conforman un falso acróstico en el que se lee “oppida capta”, o sea, “ciudades vencidas”. En las diversas fuentes cronísticas puede haber diferencias de orden y variar mínimamente los lugares que se enumeran. Así, por ejemplo, *la Primera Crónica General* ofrece la traducción de los topónimos latinos, con una mínima aclaración:

Alegresse con esta conquista de Toledo, Medinacelim, Talauera, Coymbria, Auila, Segouia, Salamanca, Sepuluega, Coria, Coca, Cuellar, Iscar, Medina, Canales, Olmos, Olmedo, Madrit, Atiença, Ribas, Osma con el rio de las piedras - esta es Guadalfaiera - Valeránica, Maura, Escalona, Fita, Consuegra, Maqueda, Buetrago (Menéndez Pidal 1955: 539)

Incluso en Ocampo esta lista ha sufrido leves modificaciones:

salio de Toledo y fue correr todas las tierras de enderredor: y las villas que él entonces gano son estas. Santa Olalla. Maqueda, Alhamin, Arganca, Escalona, Canales, Olanos. Estos non se leuantaron, que eran suyos. Casa tolifa y Uzeda y Buytrago y Arienca y Osma, Berlanga y Medinaceli. (f. 310^o)

En el romance, por su parte, leemos:

...de moros que allí quedaban:/Montalbán y Talavera, / Oropesa y Mejorada/ y la villa d’Escalona,/ a Maqueda y Santolalla,/ ganó Canales y a Illescas,/ Madrid y Guadalajara/ Alcalá y Tordelaguna/ a Oceda y Salamanca,/ ganó a Buitrago y Atienza,/ a Sigüenza y a Berlanga,/ y ganó a Medinaceli/ y ganó toda el Alcarria/ de la otra parte del río/ que ahora Tajo se llama,/ sin otros muchos lugares/ que allende el río ganara.

Mercedes Vaquero ha notado que mientras la lista que ofrecen Rada y la crónica alfonsí solamente incluye cinco localidades toledanas (Canales, Consuegra, Escalona, Maqueda y Talavera), el romance menciona nueve y, además “en su enumeración [el autor del romance] agrupa los pueblos según su proximidad”, lo que la lleva a concluir que “sin duda conocía bien la provincia de Toledo” (1990: 279). Quizá por esa vía, y no por una fuente desconocida, podría explicarse también el lugar a donde los moros salen al encuentro del rey. Según Jiménez de Rada, los moros van a “una aldea que ahora se llama Magán” (Fernández Valverde 1989: 250), algo en lo que le sigue la crónica alfonsí: “salieronle todos a recibir all aldea que agora dizen Magam” (Menéndez Pidal 1955: 541). El romance, sin embargo, dice que los moros “sálenselo a recibir / hasta Olías y Cabañas” (vv. 97-98) y en Ocampo leemos que “salieron todos a lo rescebir ala aldea que dizen Olías” (f.311^v). Magán, en efecto, está entre Olías y Cabañas, pero a diferencia de estas dos, que forman una línea recta, está algo apartada hacia el este. Si el autor del romance conocía lo suficiente Toledo como para ser capaz de añadir lugares y ordenarlos por distancia, no me parece descabellado pensar que pudo precisar o corregir el lugar de encuentro sin necesidad de una fuente. Estas razones me llevan también a pensar que el romance, en primera instancia, está pensado para un público toledano, familiarizado con las referencias y lugares que en él se citan.

Llegados a este punto hemos de tener en cuenta que el romance aparece documentado por vez primera en el *Cancionero de romances*, cuya *princeps* se imprimió, como ha demostrado Josep Lluís Martos, entre finales de 1546 y principios de 1547 (Martos 2017). La transmisión impresa anterior, si la tuvo, hubo de ser escasa. Además de por la compilación antuerpiense, el romance lo conocemos por un pliego suelto, RM1077, que Menéndez Pidal (1914:17) sugirió como fuente de Nucio. Dicho pliego, sin embargo, ha sido fechado por Mercedes Fernández Valladares “ca. 1564-1570” (2005: n° 586) y, como veremos más abajo, no hay argumentos para suponer que procede de ediciones anteriores. A estos datos debemos añadirles que, como se ha podido constatar en otros trabajos (Garvin 2021b), muchos de los romances de historia de España que aparecen en el *Cancionero de romances* y de los que no conocemos transmisión anterior a la primera edición de la obra serían probablemente de composición relativamente reciente respecto a su fecha de aparición, como ocurre por ejemplo con los romances de Juan Sánchez Burguillos.

De aquí se derivan, según creo, las coordenadas espacio-temporales necesarias para ensayar las posibles interpretaciones del romance: Toledo, en la década de los treinta o primera mitad de los cuarenta del siglo XVI.

3. Lectura moral

Si, como hemos postulado, el autor del romance trabajó libremente sobre unos materiales de los que se eligieron y prefirieron una serie de sucesos y datos concretos al tiempo que otros aspectos o detalles se minimizaban o se dejaban al margen, parece claro que dicha selección supone implícitamente otorgar un valor concreto a ese episodio que vaya más allá del episodio en sí mismo; es decir: hallar en él algo que le confiera un valor que lo haga digno de ser transmitido. Desde esta perspectiva, quizá tenga más sentido pensar que el romance cuenta esta historia no en tanto que episodio histórico, sino en clave moral,

destacando la importancia de mantener las promesas realizadas, aun cuando estas se hayan hecho a un enemigo.

Al preparar los materiales para su *Cancionero*, Nucio colocó el romance que nos ocupa entre los de historias castellanas³, donde lleva el título de “Romance del rey don Alonso que ganó a Toledo”. Con ello, se otorga implícitamente a Alfonso VI el protagonismo del romance, algo que, sin ser falso del todo, tampoco es necesariamente cierto, pues junto a él aparecen la reina Constanza y Bernardo de Sedirac, cuya función narrativa en el romance es igual de importante o mayor que la del monarca⁴. No creo que el título pueda servirnos como punto de partida para juzgar cómo se comprendió el romance al poco de su aparición, pues en mi opinión el epígrafe probablemente sea obra del propio editor antuerpiense: coincide con el intento de ordenación temática explicitado en el prólogo del *Cancionero de romances* y ensayado también en su edición de los *Romances de Lorenzo de Sepúlveda*, donde afirma haber reorganizado la *princeps* porque “hauiendo muchos que tratan de una mesma persona no me pareció justo que estuuiesen derramados por el libro”, algo que condiciona la estructura de la obra (Garvin 2018: 85-98). Las compilaciones posteriores, ciertamente, aceptan el título, pero este parece responder más a esa voluntad de organizar los romances en torno a personajes concretos que no a un intento de condensar lo que en él se cuenta. Dicho de otro modo: al ponerle ese título y colocarlo entre los romances de historia castellana, Nucio probablemente aleja al romance de la intención original o, al menos, enfatiza su vertiente histórica en detrimento de otros aspectos.

La crítica decimonónica parece haber percibido la poca precisión del título de Nucio y se decantó sin ambages por una lectura del texto claramente histórica, como revelan los títulos elegidos, en los cuales se priorizan los hechos por encima de los actores. Así, Agustín Durán lo titula “el arzobispo don Bernardo y la reina Constanza despojan a los moros de su mezquita de Toledo y la hacen iglesia” (1840: 575) y Menéndez Pidal, de modo sucinto, se refiere a él como el romance de la “Mezquita de Toledo hecha iglesia” (1914: 17). Sin embargo, aunque podría considerarse que la conversión de la mezquita constituye en cierto modo el núcleo argumental del romance, en el texto, como hemos visto, se narran sucesos más amplios. De hecho, la conversión de la mezquita propiamente dicha ocupa en el romance únicamente seis de los 128 versos del romance (vv.81-87), mientras otros elementos, como la lista de lugares tomados por el monarca o los diálogos entre la reina y Bernardo o Alfonso y los moros ocupan notablemente más lugar y parecen enfocados a situar en buen lugar a la figura del monarca y sus actuaciones.

El pliego suelto al que hacíamos referencia arriba, sin embargo, parece haber leído el romance no como un texto meramente histórico, sino como una historia en clave moral. Nuestro texto comparte allí espacio tipográfico con dos romances, de lectura eminentemente moral: va precedido de, primero, *Por los Alpes y altas sierras*, la glosa al romance *Triste estaba el padre santo* que, según Beltran, explicita “la lección moral y política para la que

3 En la edición sin año del *Cancionero* nuestro romance está entre *Después que Vellido Dolfos* y *En Sancta Gadea de Burgos*, si bien en la edición de 1550 el romance está entre este último y *Cabalga Diego Laínez*.

4 Probablemente, resultaría más justo un análisis que operara con otras herramientas narratológicas, como el modelo actancial de Greimas, que permitieran atribuir a cada una de las figuras del romance su justa función narrativa; en relación con las crónicas y su modo de tratar el episodio en estos términos, véase Blašković (2022; 39-40).

había sido compuesto” el romance (2018: 57). Le sigue *Mira Nero de Tarpeya*, claro ejemplo moral de la indolencia con que el tirano asiste a la destrucción de Roma. El mensaje más o menos moralizante implícito en cada uno de estos tres romances se explicita por tanto en la creación de un mensaje supratextual que surge de un espacio tipográfico compartido, de modo que la vertiente moral de los textos se refuerza por la lectura cruzada.

Decíamos unos párrafos más arriba que no había argumentos para suponer que el pliego RM1077 procedía de ediciones anteriores. En muchos casos, Nucio usó para la composición de su *Cancionero* pliegos que no se han conservado, pero cuya existencia puede demostrarse ecdóticamente. Esto sucede con frecuencia con los pliegos tardíos impresos por Felipe de Junta que provienen de cuadernos muy anteriores impresos ya por su padre, Juan (Martos 2023: 25-30). No creo, sin embargo, que nos hallemos ante un caso así. Como ya he indicado más arriba, el título que el romance *Esse buen rey don Alonso* lleva en la compilación antuerpiense fue muy probablemente obra de Nucio. En el pliego, el romance lleva el mismo título que allí, pero mientras en el *Cancionero* dicho título es perfectamente coherente con la concepción editorial de Nucio, que el pliego busque la composición de un mensaje supratextual hace poco probable que dicho título sea creación de quienes compusieron el pliego o, al menos, no parece una formulación adecuada al mensaje que quiere transmitir el cuaderno. Además, debe notarse que la glosa a *Triste estaba el padre santo* presenta en este pliego una variante en el primer verso que solamente conocemos, si no me equivoco, por este testimonio – *Por los Alpes* en lugar de *A los Alpes* – algo que, en mi opinión, ha de ponerse en relación con el romance de igual *incipit* – *Por los Alpes y altas sierras / por do el Po baja a lo llano* – compuesto en 1567 sobre el Duque de Alba y la represión de la rebelión en Flandes. Un análisis crítico de las variantes del romance del rey don Alonso parece sugerir, además, que el texto del pliego procede en última instancia de la primera parte de la *Silva de varios romances* de Nájera y no del *Cancionero*⁵. Esto no es nada extraño, pues sabemos que el *Cancionero de romances* no tuvo éxito directo en la península ibérica, sino que fueron la *Silva* y los *Romances* de Miles quienes reprodujeron allí la empresa antuerpiense; fue también a partir de estas obras, y no directamente desde el *Cancionero*, que se imprimieron algunos pliegos que buscaban también participar de ese éxito, algunos de ellos en el taller de los Junta (Garvin 2021a).

Es cierto que la lectura moral del romance que plantea el pliego no es original; al menos el episodio de la mezquita ya se había interpretado en esa clave en obras muy anteriores, como sucede por ejemplo en el *Valerio de las historias escolásticas de la sagrada escritura y de los hechos de España*, donde aparece en el libro VI, título VI “De fidelidad a la cosa pública” como el primero de los ejemplos de historia de España dedicados a este tema. Sin embargo, no creo que con ella el pliego esté restituyendo la lectura primera del romance: en las coordenadas espacio-temporales que trazábamos arriba como más probables para la creación del romance, el episodio de la conversión de la mezquita en Toledo se utiliza recurrentemente en relación con el rito mozárabe. Además, dicho tema es recurrente en el Toledo de la primera mitad del siglo XVI: aparece con fuerza con la restauración del rito

⁵ Una lista de las variantes puede verse en el aparato crítico de la edición del *Cancionero de romances* (Higashi y Garvin 2021: 847-848).

llevada a cabo por el cardenal Cisneros a principios de siglo y las referencias aumentan conforme nos acercamos a los años de publicación del *Cancionero de romances*. Parece más probable, por ello, que sea esta la clave para indagar en la recepción inmediata del romance.

4. Historiografía medieval

Para entender esta relación hemos de retrotraernos de nuevo en el tiempo hasta el reinado de Alfonso VI, concretamente hasta el concilio de Burgos, celebrado en el año 1080 y en el que se abolió el llamado rito hispánico en favor del rito romano. Según la *Crónica del obispo don Pelayo*, la primera que hace referencia al cambio de rito, Alfonso VI solicitó la reforma al papa Gregorio VII, quien envió a Ricardo, el abad de Marsella, para celebrar el dicho concilio⁶, algo que también recoge la *Primera crónica anónima de Sahagún*⁷.

A finales del siglo XII⁸, la *Crónica najerense* incorpora un episodio clave, que es el de la ordalía del fuego. El episodio, que se sitúa en Burgos, intenta justificar la implantación del rito romano en Castilla y está compuesto de dos núcleos narrativos. En el primero, procedente según Montenegro “de una fuente extrahispánica” (2011: 75), dos caballeros, uno “Regis Aldefonsi pro lege romana” y el otro, castellano, “Lupus Martinez de Matanza, pro lege Toletana” se enfrentan en un duelo que gana este último. Al mismo tiempo – este es el segundo núcleo narrativo⁹ – en medio de la plaza se enciende un fuego que ha de determinar el rito que se implantará; a él se arrojan dos misales, el romano y el toledano: este último sale de la hoguera, pero el rey lo devuelve al fuego de un puntapié, pronunciando la famosa frase de “ad libitum regum fletantur cornua legum”, que pasó al acervo común en la forma de “así van leyes donde quieren reyes”.

El episodio lo recoge también Rodrigo Jiménez de Rada en *De Rebus Hispaniae*, pero se producen aquí una serie de cambios en los que debemos detenernos por la importancia de esta crónica para la tradición que desemboca en el romance que nos ocupa. En primer lugar, Jiménez de Rada sitúa el episodio ya no en Burgos, sino en Toledo y nos dice que “andaba alborotado el clero y el pueblo de toda España porque el legado y el rey los presionaban para que adoptaran el oficio francés” y también que “mientras el clero, el ejército y el pueblo se negaban rotundamente a que se cambiase el oficio, el rey, *instigado por la reina*, defendía lo contrario” (Fernández Valverde 1989: 251). A continuación, se narra el duelo entre los dos caballeros y cómo gana el defensor del rito toledano, pero, añade Rada “el rey se vio tan presionado por la reina Constanza que perseveró en su propósito” (1989: 252). Se llega así a la ordalía del fuego, el misal toledano salta afuera, pero “como el rey era perseverante

6 “Tunc Adefonsus rex uelociter Roman nuncios misit ad Papam Aldebrandum cognomento septimus Gregorius; ideo hoc fecit, quia romanum misterium habere uoluit in omni regno suo. Memoratus itaque Papa Cardinalem suum Ricardum, Abate Marsiliensem, in Hispania transmisit. Qui apud Burguensem urbem Concilium celebrauit confirmauitque romanum misterium in omni regno regis Adefonsi Era MCMXIII” (Sánchez Alonso 1924: 80).

7 “El qual en el onçeno anno de su rino procuró suplicando al barón de muy onrada vida Gregorio sétimo en la silla apostolical que en toda España fuesse çelebrado el diuinal ofiçio según que la iglesia Romana acostumbraba”, *Primera Crónica Anónima de Sahagún* (Ubieto Arteta 1987: 13).

8 Estévez Solá la fecha en torno a 1173 (1995: 70).

9 Este episodio de la hoguera, según Montenegro [...] “debe de ser uno de los muchos relatos populares de los que se hizo eco en su obra el redactor de la Najerense. Y probablemente encierra, al igual que la ordalía de los caballeros, un fondo de verdad” (2011: 75).

y llevaba siempre a la práctica lo que pensaba, sin dejarse amedrentar por el milagro ni convencer por los ruegos mantuvo su resolución y ordenó [...] que el oficio francés fuera observado en todos los rincones de su reino” (1989: 252).

Jiménez de Rada, como vemos, responsabiliza a Constanza de influir sobre el rey, algo que también hace en el episodio de la conversión de la mezquita, pero antes de ver cómo lo trata en su crónica, hemos de intentar contextualizar la realidad histórica de dicho episodio. Las capitulaciones garantizaban a los musulmanes poder haciendo uso de la mezquita para sus ceremonias, pero muy probablemente las circunstancias obligaron al monarca a tomar otras decisiones. Así, aunque algunas fuentes árabicas sitúan la fecha de conversión de la mezquita en iglesia en 1085¹⁰, la fecha generalmente aceptada es en 1086, pues como acredita un documento conservado (García Luján 1982: n°1), el 18 de diciembre de ese año se celebró una reunión con presencia de los obispos del reino en que se confirmó el nombramiento de Bernardo de Sedirac como nuevo arzobispo de Toledo. Los historiadores aceptan, del mismo modo, que la conversión de la mezquita ha de estar en relación con la batalla de Sagrajas (o Zalaza) que tuvo lugar el 23 de octubre de ese mismo año de 1086, si bien hay discrepancias sobre si la conversión de la mezquita fue medida anterior a la batalla o consecuencia de ella. Gómez López, por ejemplo, es partidario de la primera opción, según la cual:

de perderse Toledo ante los almorávides sin ni siquiera haber sido capaces de convertir dicha mezquita en una iglesia, toda la reputación obtenida por el rey castellano-leonés se vendría abajo [y] los eclesiásticos acusándole de mostrar debilidad frente a los musulmanes, argumentarían que el retorno de la ciudad al islam era un castigo de Dios por la falta de agradecimiento del monarca ante la disposición divina que había permitido que conquistara Toledo. En otras palabras, sería un fracaso ideológico de enormes consecuencias (2005: 31)

Por otra parte, la conversión de la mezquita pudo tener algo de castigo tras la severa derrota, ante la sospecha de que los mudéjares toledanos hubiesen colaborado con los almorávides. Negro Cortés recuerda que “antes de la caída de Toledo los reyes taifas habían sido incapaces de acordar nada que les permitiera hacer causa común frente a los cristianos, manteniéndose enredados en continuas disputas entre ellos” (Negro Cortés 2016: 20); tras la caída de Toledo, por otra parte, “los dirigentes de los taifas reconocieron el problema e hicieron temporalmente causa común contra el enemigo cristiano” (Negro Cortés 2016: 21)¹¹. Es por ello que, como apuntan algunos autores¹², la batalla de Sagrajas pudo conllevar a la imposición de medidas restrictivas, entre las que se contaría la conversión de la mezquita en iglesia cristiana (Molénat 1991: 118-119; Echevarría 2003: 60-61).

10 Así, por ejemplo, “Ibn Bassam da Rabi’ primero del año 478, mes que comienza el 27 de junio de 1085 y acaba el 26 de julio” (Menéndez Pidal 1947:41). Véase también Gómez López (2005: 32).

11 Algunos testimonios coetáneos, como el de Abd Allah inciden en este punto cuando indican que la amenaza cristiana como un peligro que “era el mismo para todos y la colaboración inevitable. Si no podíamos prestárnosla uno a otro en refuerzos materiales, por nuestra debilidad, podíamos al menos asociarnos en las negociaciones, en la adopción de resoluciones, en llamarnos mutuamente la atención sobre cualquier circunstancia de la que uno no se hubiera percatado y en cosas parecidas” (García Gómez, Lévi-Provençal 2005: 169).

12 Véase especialmente Molénat (1991) y Echevarría (2003).

Lo que parece imposible, en cualquier caso, es que dicha conversión tuviese lugar sin que el rey tuviera constancia de ello, así que tanto Alfonso VI como el arzobispo electo, Bernardo de Sedirac, hubieron de conocer necesariamente esos planes. Desde su entrada en Toledo¹³, Alfonso VI se había esforzado en mostrarse respetuoso con los vencidos y ofrecer garantías del cumplimiento de las capitulaciones¹⁴. Sin embargo, en la Toledo recién tomada cada vez eran más claros los conflictos entre “la cultura de los castellanos, cada vez más europeizada y la musulmán-toledana, en la que se ubicaban tanto los mudéjares como los antiguos mozárabes” (Gómez López 2005: 30). Alfonso VI se posicionó claramente en favor de la corriente europeizante, algo que se manifiesta claramente en dos aspectos muy ligados entre sí: los matrimonios que contrajo y su política eclesial, que culminó en la sustitución del rito hispánico por el rito romano (Martín 2010). El matrimonio de Alfonso VI en segundas nupcias a finales de 1079 o principios de 1080 con Constanza le aseguraba fuertes lazos políticos con Borgoña y relaciones directas con Cluny¹⁵, el principal agente de la reforma eclesiástica impulsada por el papa. El rito hispánico fue abolido oficialmente en el Concilio de Burgos de 1080, pero su implantación en Toledo fue foco de numerosos conflictos con los mozárabes¹⁶. En este punto, el conde mozárabe Sisnando Davidiz y Bernardo tenían como es lógico posturas completamente opuestas: Alfonso debía evitar el enfrentamiento directo entre los partidarios de la reforma y los conciliadores “de manera que la decisión de conceder privilegios especiales a los mozárabes puede considerarse como un intento de neutralizar la marcada oposición de éstos tanto en lo que se refiere a la destrucción de las mezquitas, cuanto a la imposición de la liturgia romana” (Hitchcock 1973: 39)

Así, mientras en toda Castilla se implantó el rito romano, a los mozárabes de Toledo se les permitió la conservación de su antiguo rito, el hispánico o mozárabe, en seis iglesias de la ciudad. Eso no significa, sin embargo, que se tuviera a los mozárabes en especial estimación; al contrario, la conversión de la mezquita implica, a nivel simbólico, no solo la conversión de un templo musulmán en uno cristiano, sino también la sustitución progresiva de la herencia mozárabe por la visigoda.

La desconfianza frente a los mozárabes obedece a varias razones. En primer lugar, como resume Gómez López:

¿Cómo podían fiarse los cristianos venidos del Norte del rito religioso de una comunidad que en nada se diferenciaba de los musulmanes salvo en creer en los preceptos básicos del cristianismo, los cuales, sin embargo, desarrollaban de forma distinta en sus ceremonias? ¿No estaría el cristianismo mozárabe contaminado de alguna forma por el islam tras una convivencia de casi cuatro centurias, como había evidenciado la herejía adopcionista desarrollada en el siglo VIII? ¿Y si fueran herejes? (Gómez López 2005: 33)

13 Para Gómez López “seguramente la capitulación de Toledo como tal se produjo el martes 6 de mayo de 1085, mientras que la entrada de Alfonso VI en ella no se realizaría hasta el domingo 25, fecha de la muerte del Pontífice Gregorio VII” (2005: 28).

14 Ofrece argumentos y ejemplos de ello Mínguez Fernández (2000: 109).

15 Sobre estas relaciones con Cluny, véase Reglero de la Fuente (2009).

16 Téngase en cuenta que como indica Echevarría (2003: 60) después de 1085 “la mayor parte de los musulmanes habitantes de Toledo emprendieron (*sic*) la emigración hacia el sur, siguiendo las indicaciones de sus autoridades religiosas, que consideraban ilícito seguir habitando en tierras gobernadas por cristianos”.

Ya la elección de Bernardo como nuevo arzobispo (1085) rompía con la tradición local – el último metropolitano mozárabe fue Pascual (1058-1080) – pero la decisión de convertir la mezquita en iglesia en lugar de usar un templo mozárabe lo hacía de forma definitiva. En el momento de tomar la decisión ya existía, de hecho, otra iglesia en Toledo que podría haber sido sede episcopal: la Iglesia de Santa María del Alficén, sede de los metropolitanos mozárabes y, lo más importante a nivel simbólico, lugar en el que supuestamente la Virgen María se había aparecido sobre un trono de marfil a San Ildefonso para ofrecerle la casulla¹⁷. Obviamente – en esto insisten todos los historiadores que tratan el tema – Alfonso VI, debido a sus estancias previas en la ciudad, conocía necesariamente ese lugar. Pero al convertir la mezquita en iglesia se empieza a instaurar el relato de que la auténtica basilica de San Ildefonso no era la de Santa María, sino la nueva, y a sugerir que la virgen no se había aparecido sobre un trono de marfil, sino sobre una columna, que se supone en la nueva iglesia¹⁸. El tímpano de la llamada “puerta del perdón”, construida en el siglo XV, está precisamente decorado con una imagen de la Virgen María entregando la casulla a San Ildefonso. Llegado ya el siglo XVI, existe en Toledo la convicción absoluta de que la catedral se asienta sobre la antigua basilica visigoda, algo que también refleja el romance cuando dice, en boca de la reina, que le agravia la conciencia “ver mezquita de moros / la que fue iglesia santa / donde la reina del cielo / solía ser muy bien honrada” (vv. 57-60).

Jiménez de Rada, al igual que ya había hecho al narrar el episodio de la ordalía, exculpa aquí a Alfonso VI y responsabiliza a la reina Constanza, además de a Bernardo de Sedirac, pero con ello hace recaer en ellos la culpa de la conversión de la mezquita en iglesia y también de la adopción del rito romano. Allí se nos dice, en primer lugar, que:

Como todavía entonces se observaba en España la escritura gótica, la traducción del Salterio y el oficio de la misa instituido por Isidoro y Leandro, que junto con la escritura y traducción se conoce por toledano, Alfonso *a instancias de su esposa la reina Constanza, que era de tierras francesas*, envió una delegación a Roma para pedir al papa Gregorio VII que, una vez derogado en España el oficio toledano, fuera sustituido por el romano o francés (Fernández Valverde 1989: 249)

Poco después, tras explicarnos brevemente cómo llegó Bernardo de Cluny a Toledo – Reilly supone que aquí la crónica de Jiménez de Rada podría estar reproduciendo una *vita o gesta* de Bernardo (1989: 145) – se nos dice que este:

Aprovechando un viaje del rey a la zona de León [...] penetró de noche, *a instancias de la reina Constanza*, en la mezquita mayor de Toledo, llevando consigo algunos caballeros cristianos y, después de borrar los vestigios de la inmundicia de Mahoma, levantó un altar

17 El de San Ildefonso es uno de los milagros que cuenta Berceo (1999: 12-16) Véase también Fernández Collado (2008).

18 Lo explica bien Linehan cuando escribe que “it was strongly implied, if not explicitly stated, that before it [the cathedral] had been a mosque and ‘the dwelling place of demons,’ the church had been dedicated to the Virgin Mary, and that the new cathedral therefore occupied the site of the visigothic basilica which had been consecrated and dedicated to the Virgin in April 587” (1993: 216-217). El proceso culmina poco después, en 1095, cuando Alfonso VI dona la iglesia de Santa María a los frailes de San Víctor de Marsella.

de culto cristiano e instaló campanas en la torre mayor para llamar a los fieles (Fernández Valverde 1989: 250)

Al analizar las fuentes empleadas por Jiménez de Rada para su crónica, Reilly calcula que aproximadamente un cuarenta por ciento de los materiales se tomaron del *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy, pero cree que el episodio de la mezquita procedería de un perdido cantar de Alfonso VI (1989: 143-147). Su explicación se basa en los siguientes argumentos interrelacionados:

En primer lugar, su relato [i.e. Rada] es una amalgama de otros textos, hilados de forma inconexa, pero a veces con transiciones bruscas, tanto lógica como estilísticamente. El empleo del diálogo es importante, pero no absolutamente crítico. Además, todo el tono de estas secciones es casi dramático más que narrativo y el material es personal y literario en su enfoque, más que histórico. Finalmente, no creo que, dado el alcance de toda la obra, el autor tuviera ni el tiempo ni la disposición de componer en el sentido estricto del término (1989: 147)

Sin embargo, poco después, el propio Reilly constata que, en un episodio concreto que Jiménez de Rada toma de Lucas de Tuy, es el propio Rada quien cambia la narración para favorecer la imagen de Alfonso VI (1989: 150). De igual modo, su conclusión del análisis de la obra de Jiménez de Rada es que el autor, “aunque estuviera construyendo una crónica de dimensiones formidables con una considerable prisa [...] tenía un punto de vista individual que expresar [...] lo que resultó fue una pintura del reinado de Alfonso VI más positiva que la de cualquier crónica desde la del obispo Pelayo, un siglo anterior” (1989: 150). Sorprende que Reilly no tenga en cuenta el episodio de la ordalía del fuego y no contemple la posibilidad de que sea, en efecto, el propio Rodrigo el que se esfuerce en proyectar una buena imagen de Alfonso VI o, más concretamente, una imagen negativa de la reina Constanza, más aún en un episodio como el de la mezquita. De Jiménez de Rada, Lomax destaca su odio hacia los franceses, que, en su opinión:

se debe no sólo a un nacionalismo irritado por los cuentos juglarescos de las victorias de Carlomagno en España [...] sino también a la mala recepción que recibió de Felipe Augusto en 1212, a la introducción del gobierno francés en una conspiración nobiliaria de 1223 y, sobre todo, a un incidente de 1236 cuando, camino hacia Italia, Rodrigo fue secuestrado, cerca de aquí, por el noble Poncio de Mirebel (1977: 591)

La animadversión de Rada hacia los franceses es paralela a una evidente simpatía por los mozárabes, que muchos críticos¹⁹ hallan expresada de manera explícita en el tercer capítulo del cuarto libro, prueba de que por los años en que Rodrigo era arzobispo de Toledo muchos obispos mozárabes expulsados de regiones del sur se instalaron en Toledo y, lo más importante, como indica el propio Jiménez de Rada, “permanecieron hasta su muerte en la ciudad regia ejerciendo sus funciones episcopales y uno de ellos está enterrado en la iglesia

19 Lo notó ya en su momento Fita (1897: 530-532); véase ahora Rubio Sadía (2018: 632).

mayor” (Fernández Valverde 1989: 163). Además, los historiadores constatan también “a partir de la segunda mitad del siglo XII la presencia creciente de mozárabes en los más altos cargos de la Catedral” (González 1990: 30).

Creo, por tanto, que Menéndez Pidal se equivoca al afirmar que “este relato merece fe, pues concuerda bien con el carácter del rey, escrupuloso guardador de sus pactos con los moros” (1947: 39), y me inclino a pensar que fue el propio Rodrigo quien presentó los hechos en esa forma benévola para con Alfonso VI. No olvidemos, además, que “para el arzobispo Jiménez de Rada, la construcción física de la catedral de Toledo complementaba su construcción de la historia de España en su *Historia de Rebus Hispanie*: los dos definían a la iglesia toledana como el epicentro histórico, geográfico y espiritual de España” (Nickson 2010: 148).

Así, Jiménez de Rada resemantiza por completo tanto la ordalía del fuego como el episodio de la conversión de la mezquita en iglesia y lo desvincula también de cualquier medida contra los mozárabes por parte del rey, responsabilidad que recae ahora de modo exclusivo en la reina Constanza. La historiografía posterior no modifica esta posición de Jiménez de Rada al tratar el episodio de la conversión de la mezquita en iglesia y se convierte en lugar común atribuir la culpa a Bernardo y, sobre todo, a la reina Constanza²⁰, imagen que llega hasta el mismo siglo XVI.

5. Recepción en clave mozárabe

A principios del Quinientos se da otro cambio sustancial en la recepción del rito mozárabe y, por extensión, de la imagen de estos con la restauración del rito llevada a cabo por el cardenal Cisneros. La historia más o menos legendaria sitúa al cardenal durante una visita a la biblioteca de la catedral en 1497 que, ante el mal estado en que se encuentran los misales, actúa como desencadenante²¹. En realidad, sus predecesores ya habían actuado en esa dirección, por lo cual “la primera disposición que tomó en asuntos que afectaban a los mozárabes toledanos iba en la misma dirección en la que habían insistido los dos prelados anteriores, a saber: confirmar, el derecho de las iglesias mozárabes a ampliar el número de sus feligreses a costa de los miembros

20 En la *Estoria de los Godos* leemos: “Pues el rey don Alfonso priso Toledo &, sosegada, fuese para Leon. Aca el arçobispo, con conseio dela Reyna & con poder de caualleros, pusose al alua del dia en la mezquita mayor; & quando los moros fueron apercebidos el ouo fecho y altar & canto y misa” (Ward 2006:). De igual modo, el *Sumario Analítico de la Historia Gothica*: “et myentre que el rey fue a Leon el eleyto don Bernaldo, de conceyo dela Reyna doña Constaça, entro de noche en la mezquita mayor, armo hi altares & echo la ley delos moros fuera” (Ward 2007: 145).

21 “Consta que, a fines del siglo XV, el estado de cosas de todo ese conjunto (rito, parroquias, comunidad) había llegado a un punto casi insostenible. Los testimonios que nos quedan son dramáticos. Las parroquias mozárabes seguían siendo seis, como en los tiempos áureos del siglo XII. Nada había cambiado aparentemente en cuanto a las estructuras eclesiásticas, pero el implacable curso del tiempo las había erosionado de tal modo que algunas se encontraban al borde mismo de la extinción. Tres de las parroquias habían llegado al límite de la supervivencia. La de San Sebastián contaba con un solo parroquiano, la de San Lucas con dos y la de San Marcos con tres, aunque en algunas de ellas estaban inscritos nominalmente ciertos feligreses residentes en los núcleos rurales del contorno, pero sólo a efectos del pago del diezmo” (González 2004: 198). En cambio, las otras tres parroquias, sin atravesar una época de prosperidad, disponían de un número de fieles suficiente para justificar su supervivencia. Por tanto, la situación de la mozarabía toledana era en su conjunto realmente lamentable y estaba pidiendo a gritos unas medidas urgentes, si se pretendía de veras su recuperación. La debilidad económica de las parroquias mozárabes y el agotamiento de la comunidad arrastraban irremediamente al rito hispánico hacia su ocaso.

de las parroquias latinas” (González 2004: 176). Otra de las medidas adoptadas por Cisneros, quizá la más conocida, es la edición de textos litúrgicos (misales y breviarios). Pero la más importante, a nivel simbólico, es la creación de la capilla mozárabe dentro de la catedral de Toledo, aprobada en septiembre de 1509 y en la que la primera misa según el rito mozárabe se celebró en julio de 1511 (Bosch 2000: 63). Con ella parece cerrarse un círculo, pero hemos de recordar que la catedral se asienta sobre la antigua mezquita aljama, no sobre la iglesia de Santa María, de modo que, a nivel espacial, la supuesta *restauración* no es tal. De hecho, como ha destacado Susan Boynton (2015), todo el proceso tiene tanto de restauración como de invención – en el sentido de “invention of tradition” que le dan Hobsbawm y Ranger (2012). Por un lado, ciertamente, el rito se ve como algo digno de recuperar, una reliquia y “como tal reliquia, su principal función era ser un vestigio de algo sagrado y antiguo, y acrecentar el valor local del espacio o institución donde se custodiaba, la catedral y la ciudad de Toledo” (López Ramos 2021: 489). Sin embargo, dicha recuperación implica también “el tributo de uniformarse prácticamente con el rito romano en sus modos de celebrar y expresar. Según Ferrer Grenesche, “quien no entendía el latín apenas podría diferenciar la Misa hispana de una romana local” (1995: 32).

Por otro lado, no podemos pasar por alto que dicha restauración se enmarca en un proceso más amplio de conversiones, que diferencia de modo radical entre la identidad cristiana y la musulmana y que tiene su manifestación más plástica en la quema de manuscritos nazaríes en Granada en 1499 o 1500, acto que según Daniel Eisenberg “simboliza el fin de la civilización hispanoárabe y el de la Reconquista mucho mejor que la entrega de la ciudad a Fernando e Isabel” (1992: 8). No es casual, en este sentido, que Cisneros, para decorar la capilla mozárabe, solicite a Juan de Borgoña un fresco sobre la toma de Orán en 1509, en el que él mismo aparece (de hecho, participó en ella). Bajo la constante de la conquista de territorios a los musulmanes, la pintura establece un doble vínculo: por un lado, obviamente, con la reciente toma de Orán y con la de Granada y, por otro, con “la de Toledo en 1085, más distante en el tiempo, pero más cercano en el espacio” (Boynton 2022: 28).

A partir de la restauración cisneriana del rito, las posiciones ideológicas en torno a los mozárabes se desarrollan en las tres décadas siguientes en dos direcciones opuestas, pero que tienen un mismo origen en la desconfianza general en torno a la posición de los mozárabes tanto en la cristiandad latina²², como en el seno de la sociedad toledana. Así, como afirma Hitchcock “según iba avanzando el siglo dieciséis, la población mozárabe de Toledo dejó de ser una entidad histórica, arcaísmo cuya supervivencia hasta la actualidad no ocasionó ningún inconveniente, y logró ocupar una posición crítica dentro de una comunidad tan consciente de la pureza de la sangre” (Hitchcock 1989: 488)²³. Como señala el mismo autor,

22 “Cisneros quizá compartió la concepción, muy extendida en torno a 1500, de que la historia de los mozárabes que habían vivido entre los árabes les distinguía de otros cristianos, y que su duradera exposición al Islam les convirtió en sospechosos desde el punto de vista de la doctrina. Esta convicción, heredada de la Edad Media, se encuentra reflejada en un tratado que circuló ampliamente en manuscrito e impreso —publicado sobre todo en Roma, pero también en el norte de Europa— durante la década en torno a 1500, las Diez divisiones de las naciones de toda la cristiandad (Divisiones decem nationum totius Christianitatis), que incluye a los mozárabes separados de las iglesias latinas como la décima nación, después de los armenios, georgianos y sirios” (Boynton 2022: 28).

23 Rubio Sadia precisa que “el sentimiento al que se refiere [Hitchcock] no adquirió un carácter mayoritario entre la población de la ciudad. En todo caso, su origen no debió estar en los usos litúrgicos propios de los mozárabes, sino en su condición de grupo social privilegiado” (2007: 145).

las explicaciones sobre la etimología del término mozárabe parecían justificar a aquellos que los relacionaban directamente con los árabes.

Por otro lado, “en los ambientes humanistas y reformistas, el rito hispano se halla muy lejos de ser aquella *superstitio toletana* que considerara el papa Gregorio VII a finales del siglo XI” (Rubio Sadía 2007: 144). La defensa de la identidad y cultura mozárabe, con todo, pasa necesariamente por una relectura de las fuentes, necesaria para justificar el abolengo mozárabe y su lealtad a la liturgia. Una de las más usadas a tal propósito es precisamente la crónica de Jiménez de Rada²⁴, pero “si bien la obra del Toledano proporcionaba a nuestros autores una amplia base historiográfica, no explicaba, sin embargo, los motivos que impulsaron al rey Alfonso a permitir la liturgia de la minoría mozárabe toledana junto a la *Lex romana*” (Rubio Sadía 2007: 145). La respuesta se busca en el episodio de la ordalía del fuego, que se reinterpreta para intentar ofrecer una respuesta a esa dualidad.

Como ya hemos visto arriba, la obra de Alcócer se publicó en 1554, pero ya se habría escrito a principios de la década de los 40 y sería paralela por tanto en su composición a la publicación de la *Crónica* de Ocampo en 1541. Alcócer introduce el episodio tal y como lo leemos en Rada, presentando a Constanza como instigadora del cambio:

mouido el rey, *por induzimiento de la reyna doña Costança su muger*, que era Francesa (adonde el dicho oficio Romano ya se vsaua) procuro que el legado Apostolico, y el Arçobispo de Toledo, compeliessen a todos los de su reyno, a que dexassen el dicho oficio Gothico, y vsassen desde en adelante del Romano. (Alcócer 1554, f. 56)

Al igual que en Rada, luchan los dos caballeros y, como allí, gana el toledano, algo que Alfonso no acepta. Luego, sin embargo, mientras que en Rada leemos que “como surgiera una fuerte protesta por parte del ejército y el pueblo, finalmente se llegó al acuerdo de arrojar el libro del oficio toledano y el libro del oficio francés a una gran hoguera” (Fernández Valverde 1989: 45), Alcócer siente la necesidad de explicitar que “Dios mostraría de cuál oficio era más servido” (1554: 56). El cambio más importante que introduce Alcócer respecto a Rada, con todo, es el resultado de la ordalía pues, en su versión “el missal del oficio Romano, quedo en el fuego, sin quemarse: y el otro salio del, sin recibir daño alguno: loando todos a nuestro señor que tal marauilla mostro” (1554: 56). Rubio Sadía, al analizar esta versión de la ordalía, se pregunta si el resultado “se trata de un lapsus de Alcócer” (2007: 157-158); pero esto me parece muy poco probable, precisamente porque Alcócer no solamente modifica el resultado, dejando que el misal francés no sufra quemaduras pese a quedar dentro de la hoguera, sino que además añade que fue “nuestro señor que tal maravilla mostró”. Aunque una ordalía es, por definición, un juicio que se pone en manos de Dios, dicha insistencia en que fue “nuestro señor” primero el que “mostraría” y luego el que “mostró” está subordinada, no lo olvidemos, a encontrar una justificación “histórica” para la dualidad litúrgica. A pesar del resultado de la ordalía, el rey “insistió de nuevo en su primera opinión de tal manera que por ninguna cosa pudo della ser apartado hasta que su mandamiento fue cumplido”; sin embargo – y en contra de lo que en un primer momento

²⁴ Según Rubio Sadía, “en el siglo XVI los intelectuales de la ciudad imperial conocen a fondo la obra de Jiménez de Rada y, de hecho, la utilizan ampliamente” (2007: 144).

podría parecer – esto no implica que el rey desobedezca un mandato divino; al contrario, pues de inmediato se nos dice, de forma sutil, que por un lado, recibieron “todos” (esto es: la población de Toledo) “aunque contra su voluntad, lo que el legado y Arzobispo de parte del Papa les mandaron y desde entonces se usa en España el oficio Romano”, mientras que por otro, y aquí está según creo la clave, “por voluntad del rey quedaron en esta ciudad las seys iglesias [...] en las cuales el dicho oficio Muçarabe se usa hasta hoy”. Así, aunque parezca que el rey está ignorando el resultado de la ordalía, en realidad es el único que la interpretaría correctamente, pues ninguno de los misales se ha quemado.

Esta reinterpretación de la ordalía es muy semejante a la que por los mismos años hace Blas Ortiz en su *Summi Templi Toletani Descriptio*, de 1549. Al igual que el Alcócer, para Ortiz ambos misales salen ilesos del fuego, si bien ahora es el misal francés, del que “se dice que esparcidas las ojas, salió del fuego por sí mismo, libre del incendio” mientras que “el toledano, también incolume, se quedó en el mismo lugar donde avía sido arrojado” (Ortiz 1999: 238). Ortiz remite a Rada, pero, en su opinión, no resulta “lícito atribuir al rey, varón excelente, assí en todas las regias dotes como en la gran piedad para con Dios, tan impía e insana proterbia”. Ya antes, al finalizar el duelo, se defiende que Alfonso no acepte la victoria del caballero toledano, diciendo que, en realidad, lo que el rey ponía en duda no era el resultado, sino “que el suceso del certamen fuese bastante idóneo argumento del divino consejo”, es decir, su idoneidad (Ortiz 1999: 239). También aquí el giro interpretativo consiste en colocar al rey como aquel que comprende correctamente el resultado de la ordalía, de modo que, al salir ambos misales – cada uno a su modo – ilesos del fuego “el rey y los próceres reales le interpretaron assí: que el rito francés mandava Dios que se publicase y usasse de él en toda España y el toledano solo en aquellas yglesias de Toledo donde entonces se cantava” (1999: 240).

Según estas dos interpretaciones, por tanto, la voluntad divina era la coexistencia de los dos ritos y es el rey quien, ante las presiones de la Iglesia y, en especial, los intentos de manipulación de Constanza garantiza que se cumpla dicha voluntad permitiendo a los mozárabes seguir usando sus iglesias. Lo verdaderamente interesante para nosotros es la resemantización que, frente a la cronística anterior, tiene esta nueva interpretación de la ordalía sobre el episodio de la conversión de la mezquita en iglesia. En Jiménez de Rada el papel del rey queda aún en entredicho ya que, al fin y al cabo, se muestra favorable al rito romano o francés. Sin embargo, si la voluntad divina era la coexistencia de ambos ritos y fue el rey quien – como sugieren las interpretaciones/creaciones de Alcócer y Blas Ortiz - la posibilidad frente a la oposición de Constanza y Bernardo de Sédillac, el episodio de la mezquita que cuenta el romance no puede significar ya solamente la ruptura de una promesa: al convertir la mezquita en iglesia, la reina y el arzobispo están también introduciendo el rito romano contra la voluntad real.

La obra de Blas Ortiz se publicó en 1549, pero no podemos olvidar que se escribió a partir de una visita del príncipe Felipe a la catedral de Toledo que tuvo lugar en diciembre de 1546, es decir, justo en el momento de la impresión del *Cancionero de romances*, primer testimonio documentado del romance del rey Alfonso VI. Resulta sugerente, lo decíamos al principio, pensar que en el caso de que el romance hubiera sido compuesto poco antes de su primera documentación, dicha lectura podría ser la que buscaba el autor, pero esto es algo que no podemos saber. Lo que sí parece fuera de duda, sin embargo, es que en el momento de su aparición impresa, su recepción pasaba necesariamente por vincularlo con la cuestión mozárabe.

Resumiendo, por tanto, podemos concluir que el romance fue compuesto verosíblemente en Toledo en las décadas de los años 30 o 40 del siglo XV, en un contexto en el que las tensiones en torno a los mozárabes impondrían necesariamente una lectura del texto que vinculara sucesos pasados con la actualidad inmediata. Sin embargo, al incorporarlo a su *Cancionero de romances*, Martín Nucio no solamente lo alejó de ese contexto original en el que el romance podía desplegar ciertas referencias entre los conocedores, sino que lo ensartó en una serie de elementos paratextuales que imponían una lectura estrictamente histórica del romance: no solamente aparece dentro de una sección – no marcada tipográficamente, pero sí explicitada en el prólogo – de romances de historia castellana, sino que además se titula de tal modo que se sugiere el protagonismo absoluto del rey en detrimento de doña Constanza y Bernardo de Sedirac. Los pliegos sueltos, a su vez, no pueden por su propia y escasa entidad material, asumir los grandes ciclos históricos que las compilaciones de mediados de la centuria contribuyen a crear, de modo que los cuadernos suelen explicitar lecturas particulares de cada romance, creando a lo sumo intertextos que refuerzan una lectura moral en favor de otra, como sucede en este caso. Ninguna de las lecturas posibles es necesariamente mejor que las otras; cada una de ellas surge de unas condiciones de transmisión propias, que es necesario tener en cuenta a la hora de analizar este tipo de textos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÓCER, Pedro de (1554): *Hystoria o descripción de la Imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer.
- BELTRAN, Vicenç (2017): “De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del emperador”. *BRAE*, XCVII: 45-114.
- (2018) “Triste estaba el Padre santo”. Fernando Carmona, José Miguel García Cano y José Javier Martínez García (eds.). *Guerra y violencia en la literatura y en la historia*. Murcia: Universidad de Murcia, 55-71.
- BERCEO, Gonzalo de (1999): *Milagros de Nuestra Señora*. Vicenç Beltran (ed.). Barcelona: Planeta.
- BLAŠKOVIĆ, Marija (2022): “Memorias e imágenes entrelazadas: el reinado de Alfonso VI en la *Estoria de los godos*”. *Medievalia*. 54 (1): 37-68. [DOI: 10.19130/medievalia.2022.1.370X73]
- BOSCH, Lynette M. F. (2000): *Art, liturgy, and legend in renaissance Toledo. The Mendoza and the Iglesia primada*. Pennsylvania State: Univ. Press.
- BOYNTON, Susan (2015): “Restoration or Invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo”. *Yale Journal of Music & Religion* 1 (1): 5-30. [DOI: 10.17132/2377-231X.1009]
- (2022) “Cisneros después de Cisneros. La recepción del rito mozárabe en la Edad Moderna”. Tess Knighton y José María Domínguez (eds.): *El cardenal Cisneros: música, mecenazgo cultural y liturgia*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona; Insitut d’Estudis Medievals (105), 21-48.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1994): *Romancero*. Barcelona: Crítica.

- DURÁN, Agustín (1849-1851): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- ECHEVARRÍA, Ana (2003): “La transformación del espacio islámico (siglos XI-XIII)”. *Cehm*, 15: 53-77. [DOI: 10.3406/cehm.2003.1281]
- EISENBERG, Daniel (1992): “Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos”. *Journal of Hispanic Philology*. 16:107-124.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan A. (ed.) (1995): *Chronica Nainerensis*. (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis, 71A). Turnholti: Brepols.
- FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel (2008): “La capilla de la Descensión y la entrega de la casulla a San Ildefonso”. J. Carlos Vizuete Mendoza y Julio Martín Sánchez (eds.): *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 263-288.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (1989): Alfonso Jiménez de Rada. *Historia de los hechos de España (De Rebus Hispaniae)*. Madrid: Alianza.
- FERRER GREDESCHE, Juan-Miguel (1995): *Curso de liturgia hispano-mozárabe*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso.
- FITA, Fidel (1897): “Obispos mozárabes, refugiados en Toledo a mediados del siglo XII”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 30: 529-532.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio y LÉVI-PROVENÇAL, Evariste (2005): *El siglo XI en 1a. persona. Las “Memorias” de 'Abd Allāh, último rey zīri de Granada, destronado por los Almorávides (1090)*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LUJÁN, José A. (1982): *Privilegios Reales de la Catedral de Toledo (1086-1462). Formación del Patrimonio de la S.I.C.P. a través de las donaciones reales*. Toledo: Caja de Ahorro provincial.
- GARVIN, Mario (ed.) (2018): *Lorenzo de Sepúlveda: Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- (2021a): “El éxito de los romanceros en torno a 1550: una propuesta de explicación”. *Boletín de Literatura Oral*. 4 Ext.: 261-280. [DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4>]
- (2021b) “La historia de España en el *Cancionero de romances*: el proyecto editorial de Martín Nucio en diálogo con su contemporaneidad”. *Criticón*. 141: 179-197. [DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19354>].
- (2023): “*Eine in Romanzenform umgesetzte Chronik: la recepción del romancero erudito en los siglos XVIII y XIX*”. *Scripta. Revista Internacional de Cultura Medieval i Moderna*, 21: 97-114.[DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.21.26800>]
- GÓMEZ LÓPEZ, Óscar (2005): “Ideología y dominación política en el siglo XI: Alfonso VI, Imperator Toletanus”. *Anales toledanos*. 41: 7-38.
- GONZÁLVEZ, Ramón (2004): “Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe”. *Anales toledanos*. 40: 165-207.

- (1990): “La persistencia del rito hispánico o mozárabe en Toledo después del año 1080”. *Anales toledanos*. 27: 9-34.
- HIGASHI, Alejandro (2018): *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Amberes, J. Steelsio, 1551*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (eds.) (2021): *El “Cancionero de romances” de Martín Nucio*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d’Alacant (Colección Cancionero, Romancero e Imprenta, 3).
- HITCHCOCH, Richard (1973): “El rito hispánico, las ordalías y los mozárabes en el reinado de Alfonso VI”. *Estudios Orientales* 8: 19-41.
- (1989): “La imagen literaria de los mozárabes en el Siglo de Oro” Neumeister, Sebastian (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, Frankfurt: Vervuert. 487-494.
- HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, T. O. (eds.) (2012): *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAGAN, Richard L. (1995): “La corografía en la Castilla moderna. Género, Historia, Nación”. *Studia Historica. Historia Moderna*. XIII: 47-59.
- LINEHAN, Peter (1993): *History and the historians of medieval Spain*. Oxford: Clarendon.
- LOMAX, Derek (1977): “Rodrigo Jiménez de Rada como historiador”. F. López, J. Pérez, N. Salomon y M. Chevalier (coord.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. 587-592.
- LÓPEZ RAMOS, Pilar (2021): “El sentido de la restauración mozárabe en la época del arzobispo Jiménez de Cisneros”. *Revista de Musicología* 44: 473-490
- MARTIN, Georges (2010): “Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres”. *E-Spania: Revue électronique d’études hispaniques médiévales*. 10: 1-33. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.20134>]
- MARTOS, Josep Lluís (2017): “La fecha del *Cancionero de romances* sin año”. *Edad de Oro*. XXXV (XXXVI): 137-157. [DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>]
- (2023): “Un pliego de romances perdido”. *Scripta. Revista Internacional de Cultura Medieval i Moderna*, 21: 25-54.
[DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.21.26797>]
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914): *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año; edición facsimil con una introducción*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1947): “Conde mozárabe Sisnando Davidiz y la política de Alfonso VI con los Taifas”. *Al-Andalus : revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 12: 27-42.
- (1955): *Primera crónica general de España, que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuara bajo Sancho IV en 1289*. Madrid: Gredos.
- MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María (2000): *Alfonso VI. Poder, expansión y reorganización interior*. Hondarribia: Nerea.

- MOLÉNAT, Jean-Pierre (1991) : “Mudéjars, captifs et affranchis”. Louis Cardaillac (ed.): *Tolède, XII^e-XIII^e. Musulmans, chrétiens et juifs : le savoir et la tolérance*. París: Ed. Autrement. 112-124.
- MONTENEGRO, Julia (2011): “El cambio de rito en los reinos de León y Castilla según las Crónicas: la memoria, la distorsión y el olvido”. Martínez Sopena, P.; Rodríguez López, A. (Eds.) *La construcción medieval de la memoria regia*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. 71–86.
- NEGRO CORTÉS, Adrián (2016): “Relaciones internacionales en el estrecho plenomedieval. El final de los reinos de taifas y la ¿diplomacia? almorávide (1075-1110)”. *Norba: Revista de historia*. 29: 17-28.
- NICKSON, Tom (2010): *La Catedral: su historia constructiva*. González Ruiz (coord.). *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*. Madrid: Promecal. 148-161.
- ORTIZ, Blas (1999): *Descripción gráfica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja (Ed).
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel (2009): “Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)”. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* (13). [DOI: 10.4000/cem.11145].
- REILLY, Bernard F. (1987): “El reinado de Alfonso VI de León y Castilla, de Rodrigo Jiménez de Rada, en el *De Rebus Hispaniae*; Metodología histórica en el siglo XIII”. *Toletum*. 23: 139-150.
- RIVERA RECIO, Juan F. (1962): *El Arzobispo de Toledo, don Bernardo de Cluny, 1086-1124*. Roma: Iglesia Nacional.
- RUBIO SADIA, Juan Pablo (2007) “*Que de ambos oficios era Dios servido*”. El origen de la dualidad litúrgica toledana en la historiografía renacentista”. *Hispania sacra*. 119: 141-162.
(2018): *Los mozárabes frente al rito romano. Espacio, tiempo y forma. Historia medieval* (31: 619-640). [DOI: <https://doi.org/10.5944/etfiii.31.2018.21479>]
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito. (1924): *Crónica del Obispo don Pelayo*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1987): *Crónicas anónimas de Sahagún*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza (Textos medievales, 75).
- VAQUERO, Mercedes (1990): “El rey don Alfonso, al que dixieron el Bravo e el de las particiones”. *Boletín de la Real Academia Española*. 70:265-288.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2019): “El conde Ansúrez en la literatura del Siglo de Oro”. María Isabel Del Val Valdivieso, Olatz Villanueva Zubizarreta (eds.): *Pero Ansúrez. El conde, su época y su memoria*. Valladolid] Ayuntamiento de Valladolid. 299-323.
- WARD, Aengus (2006): *Estoria de los godos*. Oxford, Exeter: Short Run Press.
(2007): *Sumario analítico de la historia gothica*. London: Dep. of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar / Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 57).

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Mario Garvin es profesor titular de la Universität Konstanz de Alemania. Estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona y se doctoró en Filología Románica en la Universidad de Colonia. Sus investigaciones en el campo de la literatura medieval y renacentista peninsular – portuguesa, española y catalana – se centran en el romancero, la transmisión impresa de la poesía quinientista, la ecdótica y su aplicación a las humanidades digitales. Ha publicado igualmente trabajos sobre literatura contemporánea y de los siglos XVIII y XIX. Entre sus publicaciones más recientes destacan sus estudios sobre los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda (2018) y su edición crítica, junto con Alejandro Higashi, del *Cancionero de romances* de Martín Nucio (2022). Es autor y responsable del *Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552)*, alojado en la web Cancioneros.org.

Fecha de envío: 26-07-2023

Fecha de aceptación: 22-10-2023.

IDENTIFICACIÓN TIPOGRÁFICA, ADSCRIPCIÓN
CRONOLÓGICA Y RELACIONES EDITORIALES
DE UNA EDICIÓN *SINE NOTIS* DE
LA HISTORIA DE LA DONCELLA TEODOR
(Typographical Identification, Chronological Attribution and Editorial Relations of
a *sine notis* Edition of the *Historia de la doncella Teodor*)*

Marta Haro Cortés**
Universitat de València

Abstract: This article delves into a typographical and chronological attribution of an edition *sine notis* of the *Historia de la doncella Teodor*, traditionally considered printed in Segovia. A material examination is made of the only copy preserved in the Österreichische Nationalbibliothek (Austrian National Library), with the signature 67451-B. In the second part of the work, the trajectory of the saga of printers bearing the same name, Andrés de Burgos, is traced based on preserved documentation. Special attention is given to the printer's activity in Granada, where the *Teodor* was printed. Finally, the publication date is established, and connections with other editorial products from the Burgos workshop of Juan de Burgos are explored, specifically with the lost edition of the *Repertorio de los tiempos*, printed in 1495.

Keywords: *Historia de la doncella Teodor*, *sine notis* edition, 16th-century printing, Andrés de Burgos, Printing press of Granada, Juan de Burgos.

Resumen: Adscripción tipográfica y cronológica de una edición *sine notis* de la *Historia de la doncella Teodor* considerada tradicionalmente impresa en Segovia. Se lleva a cabo, el estudio material del único ejemplar conservado en la Österreichische

* Este trabajo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación «Última fase del Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): del libro antiguo a las nuevas propuestas de edición» (PID2022-136675NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

** **Dirección para correspondencia:** Marta Haro Cortés. Departamento de Filología Española. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Avd. Blasco Ibáñez, 32. 46010 Valencia. (marta.haro@uv.es).

Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria), con la signatura 67451-B. En la segunda parte del trabajo, se traza, a partir de la documentación conservada, la trayectoria de la saga de impresores homónimos Andrés de Burgos, prestando especial atención a la actividad del impresor en Granada, en cuyo taller vio la luz la *Teodor*. Y, por último, se establece la fecha de la edición y las relaciones con otros productos editoriales del taller burgalés de Juan de Burgos, en concreto, con la edición perdida del *Repertorio de los tiempos*, impresa en 1495.

Palabras clave: *Historia de la doncella Teodor*, Edición *sine notis*, Imprenta del siglo XVI, Andrés de Burgos, Imprenta de Granada, Juan de Burgos.

La transmisión impresa de la primera mitad del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor* es fundamental para sentar las bases de su dilatada e interesante trayectoria editorial que se prolonga hasta el siglo XX. Si bien la crítica especializada ha ido clarificando los compases iniciales de la *Teodor* impresa, todavía tenemos noticia de ediciones que o no se han localizado o presentan importantes incógnitas de identificación¹. Este es el caso de una edición *sine notis*, tradicionalmente considerada impresa en Segovia, a la que atenderemos en las páginas que componen este trabajo, para clarificar, a partir de su estudio material, el taller de procedencia y su adscripción cronológica.

Bartolomé José Gallardo (1863: 1190 n.º 1211) y, poco después, Pedro Salvá y Mallén (1872: 54 n.º 1592) dieron noticia de una edición de la *Historia de la doncella Teodor* impresa en Segovia, s. a, 4.º, que se hallaba en la Biblioteca Imperial de Viena. A partir de esta identificación, dicha referencia se ha ido repitiendo en todos los catálogos especializados posteriores (Gayangos 1874: LXXXIII; Suchier 1910: 195 n.º 10; Vindel 1945-51: n.º 1301 y 1302; Palau y Dulcet 1948-77: IV n.º 75638; Mettmann 1962: 91 n.º 11 n. 2; Simón Díaz 1986: II 241 n.º 2367; Baranda, Infantes 1993-94: 75 n.º XIV). El indicio que acreditaba la vinculación de esta edición con la imprenta segoviana es un grabado del escudo de la ciudad estampado en el vuelto de la última hoja. Walther Suchier (1910: 195 n.º 10) dio un paso más y, tras consultar con Konrad Haebler, apuntó la hipótesis de que el impresor pudiera ser Juan de la Cuesta; de ser así, la fecha de impresión no podría fijarse en la primera mitad del siglo XVI, ya que la actividad de dicho taller se prolongó desde 1588 hasta 1591². Walter Mettmann (1962: 91 n.º 11 n. 2) reproduce esta información con una puntualización

1 Respecto a la *editio princeps* de la *Historia de la doncella Teodor* (Toledo: Pedro Hagenbach, 1500-1501) se ha concretado su fecha de edición en la etapa incunable (García-Cervigón del Rey 2019: 415 n.º 34; Haro Cortés 2021b). También se ha dado a conocer y se ha identificado la edición de Burgos: Juan de Junta, c. 1535-1540 (Haro Cortés 2020b). Asimismo, se han establecido los vínculos editoriales e iconográficos de la edición de Sevilla: Juan Cromberger, c. 1526-1528 con otros productos editoriales (Haro Cortés 2020a). Por lo que respecta a otras impresiones de la primera mitad del XVI que presentan problemas de localización o identificación, remito a Baranda, Infantes (1993-94: 70-74).

2 Suchier (1910: 195 n.º 10) aporta una sucinta descripción de esta edición y su argumentación es la siguiente: “T *Historia dela Donzella Theodor* [Segovia], ohne Jahr; 16 Blätter zu je 32 Zeilen; Sign. a ij-viiij; 4º; Fraktur; Holzschnitte. Das auf Bl. 16v stehende Druckerzeichen mit der Ortsbezeichnung *Segouia* ist nicht weiter bekannt. Nach einer freundlichen Mitteilung Prof. K. Haeblers in Berlin dürfte die Ausgabe kaum aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen, könnte aber vielleicht von Juan de la Cuesta herrühren, der in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts wohl als erster in Segovia zu drucken begonnen hat. Exemplar in der Hofbibliothek zu Wien, signiert 93 F 91”.

interesante: comparando los grabados de la edición de la *Teodor* con los utilizados por Juan de la Cuesta en otros impresos (Vindel 1945-51: n.º 1301-1302) resultaba evidente que no había semejanza alguna; Mettmann consideró, por tanto, que esta edición era más antigua, pero no aportó filiación alguna³. Fermín de los Reyes (1997: 889 n.º 1) retoma la cuestión y su conclusión es rotunda: “las características tipográficas no permiten adscribirlo a ningún taller existente en Segovia en el siglo XVI y si bien el escudo se refiere a la ciudad, me parece dudosa su atribución”.

Nos las habemos, pues, con una edición sin datos de la *Historia de la doncella Teodor* de la que únicamente se conoce el ejemplar que se custodia en la Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria), con la signatura 67451-B⁴. Edición que, me permito adelantar, no fue impresa en Segovia, pese a que el ejemplar conservado luzca un escudo de la ciudad en el vuelto en blanco de la hoja 16, sino en Granada en el taller de Andrés de Burgos, impresor que comenzó su actividad en Burgos (1503-1505) y posteriormente se trasladó a Granada (1518-1519, 1529)⁵.

En su taller granadino, imprime a expensas del librero Juan Lorenzo y su producción conocida es la siguiente:

1518 *Los claros varones de España* de Hernando del Pulgar (por Juan Lorenzo), 15 agosto.

No se conoce ejemplar.

[IB 15430, Martín Abad 1283, Norton 359, PhiloBiblon BETA manid 2087, USTC 347752, Vílchez Díaz: 127]

1518 *Libro de medecina llamado Macer* (por Juan Lorenzo), 8 octubre.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9017. Ejemplar digitalizado [<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115492&page=1; 03/09/23>].

[IB 12160, Martín Abad 976, Norton 360, PhiloBiblon BETA manid 5408, USTC 340327, Vílchez Díaz: 130]

1519 *Thesoro de los pobres en medicina y cirugia* de Juan XXI (por Juan Lorenzo), 15 de enero.

Cambridge (Massachusetts), Houghton Library, Typ 560.19.467. Ejemplar digitalizado [[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:45398722\\$1i; 03/09/23](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:45398722$1i; 03/09/23)].

Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/40015. Ejemplar digitalizado: [<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000250113&page=1; 03-09-2023>].

[IB 10994, Martín Abad 854, Norton 361, PhiloBiblon BETA manid 5599, USTC 344417, Vílchez Díaz: 127]

3 Comenta Mettmann (1962: 91 n.º 11, n. 2): “Der Druck ist sehr primitiv, und anscheinend sind bereits abgenutzte Lettern gebraucht worden. Der Bildschmuck ist behelfsmäßig und offensichtlich aus schadhaftem, nicht zueinander passendem Druckmaterial zusammengefflickt. Das Druckerzeichen auf Bl. 16b zeigt einige Bögen des römischen Aquädukts in einem Wappenschild mit einer Krone, flankiert von je zwei gekreuzten Säulen oder Stäben, mit der Unterschrift *Segouia*”.

4 En el catálogo de la Österreichische Nationalbibliothek [<http://data.onb.ac.at/rec/AC09958786; 03/09/23>] esta edición aparece como impresa en Segovia, sin año. El ejemplar esta digitalizado y en acceso abierto [https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156263407; 03/09/23].

5 Para Andrés de Burgos, remito al apartado 2 de este trabajo dedicado a la saga de los Burgos.

1519 *Libro de medicina llamado Macer* (por Juan Lorenzo) 12 Marzo.
Bethesda (Maryland), National Library of Medicine, HDM Collections WZ 240 L697 1519.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11767(2). Ejemplar digitalizado [https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000251698&page=1; 03/09/23].
[IB 12161, Martín Abad 977, Norton 362, PhiloBiblon BETA manid 5409, USTC 340328, Vílchez Díaz: 131-132].

1529 *Liber super predicamenta Aristotelis* de Juan Clemente, 13 de abril.
No se conoce ejemplar.
[Gallego Morell: 31, Vílchez Díaz: 128]

A la nómina que antecede, hay que añadir la *Historia de la donzella Theodor*, sin indicaciones tipográficas, pero: Granada, Andrés de Burgos.

1. Análisis material

Título (portada): [*Título xilográfico*] Historia de | [*en tipografía*] la Donzella theodor.

Formato: 4.º

Secuencia de signaturas: a¹⁶[a^{viii+8}]⁶.

Extensión material: 16 hojas. Sin reclamos.

Medida caja escritura: 174 x 111 mm (medida del papel en este ejemplar 203 x 140 mm).

Filigranas: mano con dedos extendidos y separados (dedo pulgar a la izquierda) sin ningún tipo de ornamento u objeto. No he podido identificar el modelo de la filigrana⁷. Vílchez Díaz (1990: 130 y 765-766) concreta las marcas de agua de la edición del *Macer* de 1518 y no se corresponden con las de la *Teodor*.



Imagen 1. Filigrana mano parte superior [A], a3v.

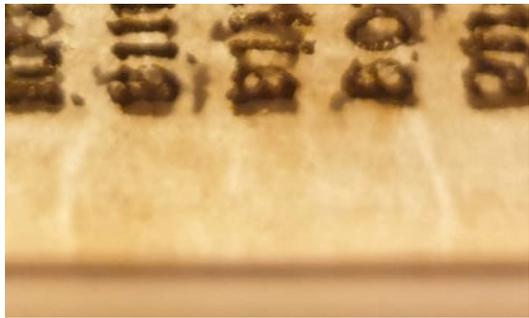
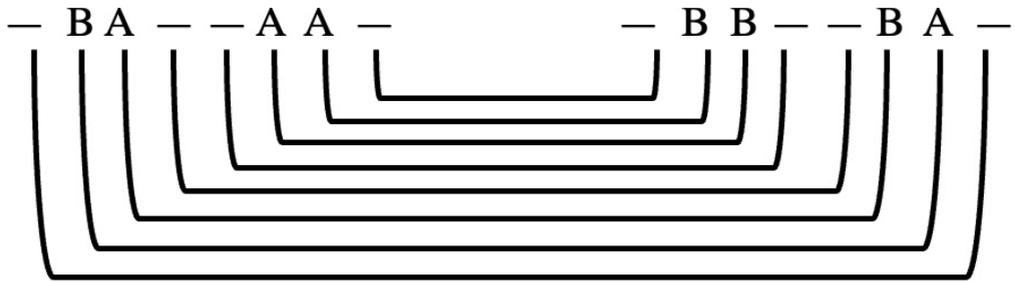


Imagen 2. Filigrana mano parte inferior [B], a2v.

⁶ Además de la secuencia de signatura sintética, apporto la forma desglosada para indicar como marcan los cuadernos.

⁷ No he podido identificar el modelo de la filigrana tras la consulta de los principales catálogos y bases de datos: Briquet (1923), Briquet Online, WIES y Filigranas Hispánicas.

Filigrana no completa centrada en el margen derecho de la hoja (a2 parte inferior [B], a3 parte superior [A], a6 parte superior [A], a7 parte superior [A], a10 parte inferior [B], a11 parte inferior [B], a14 parte inferior [B], a15 parte superior [A]). Cuatro pliegos conjugados.



Letra⁸: gótica, M3 102G: título (segunda línea), encabezados de las secciones, texto y tabla. Este tipo es una nueva tipografía fundida a partir de las matrices del tipo 3 105bis G, utilizado, como apunta Norton (1978: 112), por Andrés de Burgos únicamente en Granada.

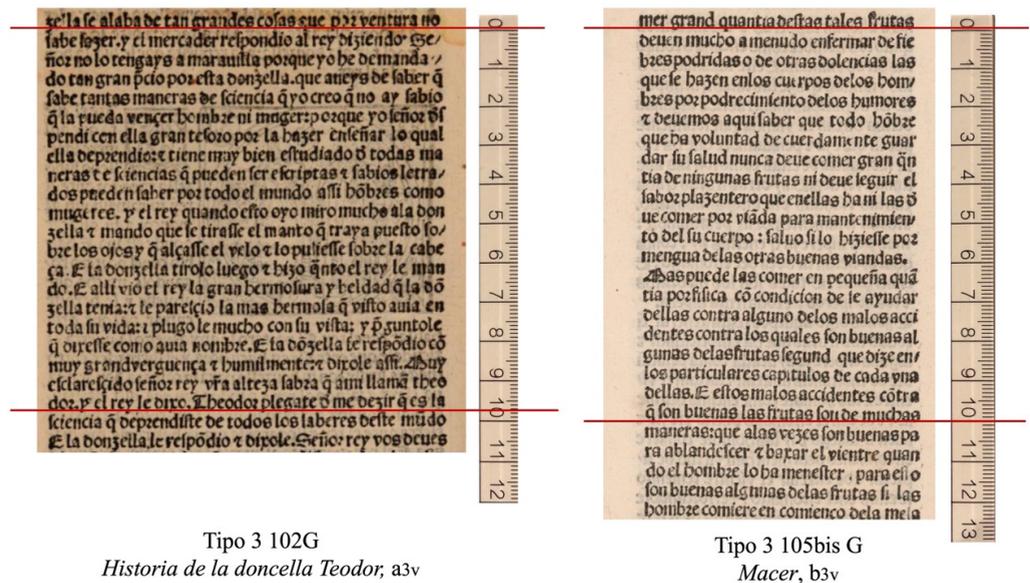


Imagen 3. Tipografías 3 102G y 3 105bis G

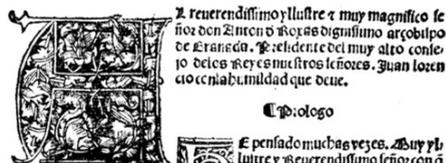
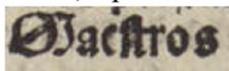
Relacionado con este, también con un tamaño de 105 mm y solo utilizado en la etapa granadina, es el tipo 3 105G.

8 Para el análisis de las tipografías de Andrés de Burgos me sirvo de los códigos de Norton (1978: 112). Las medidas que indico se han tomado de la consulta del ejemplar. Quiero agradecer a Mercedes Fernández Valladares sus valiosos consejos, así como la disponibilidad y afecto con que ha atendido mis constantes consultas.



Thesoro de los pobres en medicina y cirugía de Juan XXI (por Juan Lorenzo)
Granada: Andrés de Burgos, 1519 (12 Marzo).

Norton, tipo 3 105 G



Libro de medicina llamado Macer (por Juan Lorenzo)
Granada: Andrés de Burgos, 1518 (8 de octubre) y 1519 (12 de Marzo)

Norton tipo 3 105bis G

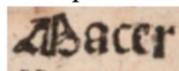


Imagen 4. Tipografías de Andrés de Burgos en Granada

El tipo 3 105G fue empleado en la edición del *Thesoro de los pobres en medicina y cirugía* de 1519 (15 de enero) y el tipo 3 105bis G en las ediciones del *Libro de medicina llamado Macer* de 1518 (8 de octubre) y 1519 (12 de marzo) y en el colofón del *Thesoro de los pobres*⁹.

La única diferencia, aunque mínima, detectada en la justificación de esta nueva tipografía M3 102 frente a M3 105bis, parece apreciarse en la *M* mayúscula.

⁹ Vilchez Díaz (1990: 130-131) señala una medida de 107 mm para este tipo de gótica. Asimismo, también aporta la medida del alto del ojo medio por el ancho de la *o*, la *a* y la *m*. Los tipos indicados por Vilchez Díaz (1990: 126) son G14: 11/10/19 para los títulos y G3: 2,5/2/3,5 para el texto. Por mi parte puedo confirmar que la medida del tipo es 105 mm.

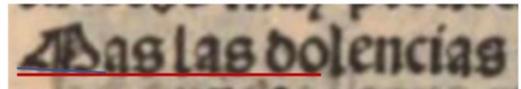
pequeña quantia. Que ly hombre come muchos dellos corrompese mucho presto el su gouierno. Mas quando hombre come de ellos en pe-

uerno. Mas quando hombre come dellos en pequeña qntia. De q se pueda e esto mago bie apoderar cõ su calentura na



Libro de medecina llamado *Macer*, 1518 y 1519
Tipo 3 105bis G

terna muchos amigos. 7 ma la leche muy prouechosa: puec Mas las dolencias de los riñ muy dañosas. El sabio le p̄g



Historia de la doncella Teodor
Tipo 3 102G

Imagen 5. Detalle de la tipografía 3 105bis G y 3 102G

En la *Historia de la doncella Teodor* (M3 102G) la *M* se muestra más horizontal a la línea de base en relación con la *a* y la *s* que la siguen. Mientras que en el *Macer* (M3 105bis G), la *M* parece algo girada hacia la derecha, de modo que la parte inferior de su lóbulo derecho cae por debajo de la línea de base y, como consecuencia, el lóbulo izquierdo queda más inclinado y por encima de la línea base.

Texto y número de líneas: 1) texto a línea tirada. Hojas con texto, 32 líneas (a1v, a11v, a12, a13r y a15r) o 33 líneas (a2, a9v, a13v y a15v). Hojas con texto y epígrafe, 31 líneas (a14r) o 32 líneas (a3v). Hojas con epígrafe y grabado, 28 líneas (a4r y a8r), 29 líneas (a10r y a11r) y 31 líneas (a3r y a4r). Hojas con texto y grabado, 31 líneas (a14v). Hojas con texto y grabado zodiacal, 32 líneas (a5, a6v, a7r y a15v) o 34 líneas (a6r), a excepción de a7v, con 28 líneas (se han dejado dos interlineados para que el grabado encabece la hoja siguiente). 2) Texto a tres columnas, tabla de purgas y sangrías, a8v (parte final de la hoja, 7 líneas) y a9r (22 líneas, el resto, 8 líneas a plana corrida). 3) Última hoja, a16r, 14 líneas.

Iniciales: grabadas de 4 líneas de arracada (20 x 20 mm).



D, a8r, a10v, a14v

D, a3r, a9r

E, a1v, a4v

P, a11v

U, a4r

Imagen 6. Iniciales grabadas *Historia de la doncella Teodor*

Estas capitales también son empleadas por Andrés de Burgos en sus dos ediciones del *Macer* y en el *Tesoro de los pobres*¹⁰ y son parte de los materiales de Juan de Burgos (Burgos 1489-1502 y Valladolid 1500-1501), a excepción de la última que no he podido localizar en otras ediciones de los Burgos.

Portada (a1r): insertadas en un marco abierto por debajo formado por tres bandas xilográficas de orla con decoración vegetal en cinta, la vertical izquierda completada por otra más pequeña (86 x 9 + 15 x 9 mm) y la superior (77 x 10 mm) del mismo juego; y la vertical derecha, decorada con motivo semejante, blanco sobre negro (106 x 12 mm), figuran dos estampas xilográficas. La superior representa el planeta Venus (69 x 50 mm) y bajo ella, otra del mismo juego –aunque con distinta decoración floral en las enjutas–, que representa el planeta Sol (64 x 47 mm). Todo ello ocupa dos tercios de la portada, y debajo figura el título xilográfico, con su segunda línea en tipografía.

Las orlas proceden del material de Juan de Burgos y la situada en el lateral derecho también se utiliza en la portada de las dos ediciones del *Macer*. Por lo que toca a los grabados, el de Venus, únicamente aparece en la portada, mientras que el del planeta Sol es estampado en varias ocasiones en el interior de la obra (a4r, a10r, a14v).

Contenido (a1v-a16r): texto estructurado en una parte introductoria (a1v-a2v) y siete “títulos” (primero, a3r; segundo, a3v-a4v; tercero, a4v-a7v; cuarto, a8r-a10r; quinto, a10r-a11r; sexto, a11r-a14r y séptimo, a14r-a16r):

Íncipit: E⁴N los reynos de tunez ouo vn mercader nat | ural delas partes de Ungria: el qual entre | los mercaderes era el mas rico q enel mun | do se halla[ffe. E vn día pa[ssando por la pla | [...]. (a1v₁₋₄).

Éplicit: [...]periençias que aqui no son e[scriptas. Sobre todo lo q[ue] | dios nue[est]ro se[ñor] sea loado por [siempre jamás por qu]a[nto] bien y merçed nos haze y nos hara de aqui adelan | te. Amen. (a16r₁₀₋₁₃).

Grabados:

[1] Planetas: Venus (68 x 50 mm) [portada (a1r)]; Sol (67 x 50 mm) [portada; tras el encabezamiento de los títulos segundo (a4r) y séptimo (a14v), con el texto ajustado a la imagen (10 líneas de arracada en ambos casos) y en el título quinto (a10r) con el texto del epígrafe ajustado a la imagen (9 líneas de arracada, más un espacio)]; Luna (68 x 50 mm) [tras el encabezamiento del título tercero (a4v) y con el texto ajustado al grabado (10 líneas de arracada) y en el título sexto (a11r) con el texto del epígrafe ajustado a la imagen (6 líneas de arracada, más 3 espacios)] y Marte (68 x 50 mm) [título cuarto (a8r) con el texto ajustado a la estampa (8 líneas de arracada, más 2 espacios)].

¹⁰ *Macer*, 1518: D, d6v (h. 24v), e6r (h. 30r), f6r (h. 36); D, b1v (h. 8v), al revés; E, a2v (h. 2v), a6r (h. 6r), b1r (h. 7r), b4r (h. 10r), e3r (h. 27r), e4r (h. 28r); P, f7r (h. 38r); *Macer*, 1519: D, a6v (h. 6v); d2r (h. 20r); d6v (h. 24v), e6r (h. 30r); E, a6r (h6r), b3v (h. 9v), d4r (h. 22r), d4v (h. 22v), d6r (h. 24r), e5r (h. 29r); *Tesoro de los pobres*, 1519: D, a4r (h. 4r), e1r (h. 25v); D, b4r (h. 10r) como Q, b6r (h. 12r), d2r (h. 20r), d4r (h. 22r), e2r (h. 26r); E, a2r (h. 2r), a5r (h. 11r), b6v (h. 12v), e2r (h. 26r), e3r (h. 27r); P, b4r (h. 10v), c3r (h. 15r), c4v (h. 16v), c5v (h. 17v), d1v (h. 19v).



Venus, a1r



Sol, a1r, a4r, a10r a14v



Luna, a4v, a11r



Marte, a8r

Imagen 7. Grabados de los planetas

Los grabados de los planetas Marte y la Luna se estampan en la edición del *Macer* de 1518, entre el final del texto y el colofón [f8r (h. 39r)]. El taco de Venus aparece en el *Tesoro de los pobres* (f. 30r) separando el final de la tabla de capítulos y el colofón, junto al grabado de Saturno, que no aparece en la *Teodor*. No he localizado en la producción de Andrés de Burgos la estampa del planeta Sol.

[2] Meses: mayo (63 x 56) [tras el encabezamiento del título primero (a3r) con el texto ajustado a la imagen (11 líneas de arracada)].

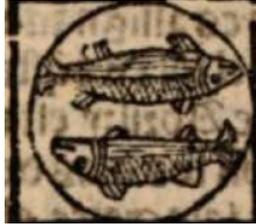


Imagen 8. Grabado del mes de Mayo (a3r)

[3] 12 Signos del zodiaco: título tercero (a5r-a7v). Los signos figuran insertos en un círculo –excepto Virgo– en tacos cuadrados (25 x 24mm) de 5 líneas de arracada; todos ellos colocados en el lateral derecho.



Acuario, a5r



Pisces, a5r



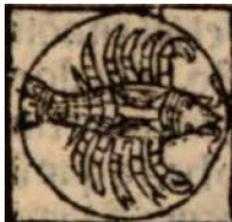
Aries, a5v



Tauro, a5v



Géminis, a6r



Cáncer, a6r



Leo, a6r



Virgo, a6v



Libra, a6v



Escorpio, a7r



Sagitario, a7r



Capricornio, a7v

Imagen 9. Signos zodiacales

Estos tacos son los mismos que Juan de Burgos estampó en el *Epilogo en medicina y cirugía* o *Compendio de la salud humana* (Burgos: 1495, 15 de mayo) y en el *Libro de albeitería* (Valladolid: 1500, 30 de septiembre)¹¹. El signo de Virgo (28 x 23 mm), no se corresponde con la serie, no está enmarcado por un círculo, únicamente con doble filete. Este signo se representa con una joven y en el caso que nos ocupa, la hipótesis más factible es que le faltase ese taco al impresor y se sirviese de una figurilla de dimensiones similares a las zodiacales. La figura es la de un hombre con manto largo sentado en un estrado, es más, me atrevería a decir que era la imagen de un rey al que se le ha tallado la corona¹². Por otro lado, el signo de Piscis se ha estampado con una rotación completa de 360 grados.

[4] Hombre zodiacal: 118 x 47 mm (a8v).

[5] Escudo de Segovia: 102 x 72 mm (a16v) enmarcado por filete jaquelado en escaques, inclinados blanco sobre negro. El acueducto romano supera los arcos superiores, con corona, abierta o de Castilla, al timbre del escudo, debajo del acueducto ondas representando el agua. En los laterales, dos columnas de Hércules dispuestas en forma de aspa de Borgoña, en el centro de cada pareja de columnas una estrella. Y en el cruce de las columnas, en los respectivos laterales, un adorno vegetal. En el lateral inferior, xilografiado “Sego = uia”¹³.



Imagen 10. Hombre zodiacal (a8v)



Imagen 11. Escudo ciudad de Segovia (a16v)

11 *Epilogo en medicina y cirugía* o *Compendio de la salud humana* de Johannes de Ketham, Burgos: Juan de Burgos, 1495 (15 mayo), GW M14195, IBE 3410, ISTC ik00018000; digitalizada la copia de la Biblioteca de Navarra [<https://binadi.navarra.es/registro/00007534; 03/09/23>] y la de la Biblioteca Complutense de Madrid [http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b17827176; 03/09/23]. *Libro de albeitería*, Valladolid: Juan de Burgos, 1500 (30 septiembre), GW 8289, IBE 2098, ISTC id00168300; digitalizada la copia de la Biblioteca Complutense de Madrid [http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b17827528; 03/09/23].

12 Podría haberse servido Andrés de Burgos, ya que la medida del ancho coincide, de algún grabadito de la serie que ilustra las portadas del *Tesoro de los pobres en medicina y cirugía* o del *Macer* de 1519 y haber tallado la parte superior. Véanse las portadas en las digitalizaciones de los ejemplares.

13 Agradezco a los profesores Félix Javier Martínez Llorente (Universidad de Valladolid) y David Nogales Rincón (Universidad Complutense de Madrid) sus orientaciones en torno al escudo de Segovia de la edición de la *Teodor*. El diseño del escudo es similar al que aparece reproducido en el Privilegio de los Reyes Católicos otorgado a su concejo el 5 de octubre de 1494 (Archivo Municipal de Segovia, Leg. 5, n.º 1, f. 1r).

Es evidente el desgaste del material tanto xilográfico como tipográfico y también se aprecia la utilización de tacos desparejados procedentes de distintos juegos, circunstancia que pone de manifiesto los limitados recursos del taller de Andrés de Burgos.

Características del ejemplar: ejemplar completo. En la portada, en el lateral superior, centrado, manuscrito y a tinta, el número “5” en un círculo, quizá sea la indicación del orden de nuestro impreso en un volumen facticio previo. En el borde superior derecho, a lápiz, “14”, número que también se repite en el borde inferior derecho, a tinta y a mano (este dato no aparece en la digitalización del ejemplar). Una hoja de guarda al principio y otra al final.

Encuadernación: cartoné forrado con papel de aguas en tonos marrones. Las dos cubiertas son iguales, el lomo blanco. Dos tejuelos de papel impresos en el lateral superior izquierdo con signaturas del ejemplar. Encuadernación sin firmar.

Signaturas: en papel impreso sito en el lateral superior izquierdo de la portada de la encuadernación. Primera signatura, “KAIS.KÖN.HOF [escudo] BIBLIOTHEK | 67.451-B | ALT –”, Kaiserliche Königliche Hofbibliothek (Biblioteca de la corte real imperial), la signatura es la actual y la última indicación hace referencia a la colección de libro antiguo. Segunda signatura, “NICHT AUSHEBEN UMSIGNIEREN AUF | MF 3666 | 67.451-B”, indica la referencia del microfilm del impreso (MF 3666) y la signatura del ejemplar (67.451-B). Por último, en el reverso de la contracubierta, en el lateral superior, centrado, etiqueta con el código de barras (Österreichische Nationalbibliothek +Z156263407).

Exlibris: en la portada del ejemplar, cuño de la Kaiserliche Königliche Hofbibliothek Wien (Biblioteca de la corte real imperial, Viena), también en el vuelto de la última hoja (a16v).

Conservación: en la portada se ha restaurado un pequeño roto y se percibe la corrosión de la tinta, pero la conservación del ejemplar es buena.

2. La saga de los Burgos: impresores homónimos

Si bien para este trabajo mi interés se centra principalmente en la etapa granadina de Andrés de Burgos, no es tarea fácil delinear su trayectoria, ya que son muchos los interrogantes que rodean a este impresor (y sus homónimos), dado que contamos con ediciones firmadas por Andrés de Burgos en Burgos (1503-1505), en Granada (1518-1519, 1529), en Sevilla (1540, 1541-1548) y en Évora (c. 1551-1578, herederos 1582-1594)¹⁴. Considero oportuno, por tanto, basándome en la documentación conservada, trazar, en la medida de lo posible, la actividad impresora de los Burgos.

2.1. Andrés de Burgos I: Burgos (1503-1505) y Granada (1518-1519, 1529)

La primera etapa en la actividad de Andrés de Burgos se sitúa en Burgos (1503-1505); su nombre aparece en el colofón de la edición del *Tractatus sacerdotalis de sacramentis* de Nicolás de Plove, fechado el 20 de mayo de 1503 en el que se declara maestro y propietario

¹⁴ Véanse los panoramas de conjunto de Andrés de Burgos de Delgado Casado (1996 I: 97-100 n.º 108-109) y Castillejo Benavente (2019 I: 65-76). Para la trayectoria de Andrés de Burgos en la imprenta burgalesa remito a Fernández Valladares (1995: 199-203 y 251-253). Por lo que toca a su actividad en Granada, Vilchez Díaz (1990: 125-133; 1997: 25-26). Respecto a Sevilla, véanse principalmente los panoramas de conjunto ofrecidos por Domínguez Guzmán (1975: 45-47 y 57-232), Álvarez Márquez (2007: 55-57; 2009: 35-39) y Castillejo Benavente (2019 I: 70-76).

de la imprenta¹⁵. Andrés de Burgos compra a Beatriz de Herrera, viuda de Juan de Burgos, las prensas y los materiales tipográficos del taller de su antecesor el 5 de junio de 1502. Según queda documentado en la carta ejecutoria de 9 de julio de 1505, Beatriz de Herrera había emprendido un proceso judicial contra Pedro Sánchez Navarro, quien había contraído una deuda de diez mil maravedís por la compra de unas prensas y moldes. Los antecedentes de esta transacción quedan explicitados en el desarrollo del litigio, ya que se hace referencia a un contrato de obligación firmado el 5 de junio de 1502 por Pedro Sánchez Navarro y Andrés de Burgos en el que se comprometían a pagar diez mil cien maravedís por la compra conjunta de los materiales del taller de Juan de Burgos, el plazo límite para cancelar la deuda era el domingo de Pascua de 1503. A tenor de estos datos procesales, es evidente que Sánchez Navarro, del que no se aporta ninguna información, no canceló dicha deuda. Y parece ser que fue Andrés de Burgos el que se quedó con la totalidad de dichos materiales¹⁶. Este hecho evidencia que Andrés de Burgos, tradicionalmente considerado hijo de Juan de Burgos, no tenía vínculo familiar con dicho impresor.

La producción burgalesa de Andrés de Burgos está muy ligada al ámbito eclesiástico y escolar¹⁷. Y desde su última obra impresa conocida, el pseudo-aristotélico, *Utilissimus liber de secretis secretorum* de 1505 (26 de junio), no volvemos a ver su nombre en ningún colofón hasta 1518, ya en Granada.

Es muy probable que la crisis generalizada de la imprenta española entre 1506 y 1509 le afectase (Berger: 2004: 393-403). Prueba de ello son los datos que aporta una provisión real de 24 de abril de 1512 por la que se levanta a Andrés de Burgos la sanción que le había sido impuesta por el corregidor burgalés “a causa de ciertas bulas que imprimistes de la Santa Cruzada sin tener licencia y facultad para ello”; la sentencia fue la prohibición “de usar el oficio de impresor”. En el documento citado, vista la solicitud de Andrés de Burgos: “e agora por vuestra parte me ha sido suplicado que, porque os teméis que en algún tiempo por algunas justicias podréis ser pedido e calumniado por usar el dicho oficio sin tener licencia nuestra para ello, que vos diésemos facultad para lo poder usar. E yo acatando vuestra pobreza e necesidad tóvele por bien”; así pues, finalmente se le otorga “licencia que podáis imprimir u usar del dicho vuestro oficio de impresor conforme a la dicha provisión del dicho obispo e no de otra manera”¹⁸.

En vista de esta información, Fernández Valladares (2005: 201-202) sugiere la posibilidad de que quizás dos bulas de indulgencias, impresas en Burgos en 1507 y 1510, de las que no se conoce ejemplar, pudiesen haber sido impresas sin licencia por Andrés de Burgos¹⁹.

15 El colofón reza así “Burgis. In oficina magistrum Andream brugensis. 1503, 20 Mai”, véase Fernández Valladares (1995: n.º 11). De acuerdo con la información aportada por Casas del Álamo (2021: 122-123) sobre la fecha de la muerte de Juan de Burgos, es probable que la tirada del *Tratado de la vita beata* de Juan de Lucena, aunque con colofón de Juan de Burgos (1502, 8 de octubre), ya hubiese sido impresa por Andrés de Burgos.

16 Puede consultarse esta documentación en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 200, 9. Véase Casas del Álamo (2021: 121-123).

17 Por lo que respecta a la actividad impresora de Andrés de Burgos en su etapa burgalesa, remito a Fernández Valladares (2005: n.º 11, 12, 17, 18, 19, 20 y 21).

18 Documento conservado en el Archivo General de Simancas, Libros de Cámara, Lib. 25, f. 98. Dio noticia de esta provisión Beltrán de Heredia (1970, II: n.º 362), puede leerse en Reyes Gómez (2000: 1233-1234).

19 Fernández Valladares (2005, II: 1358-1359) n.º P-1 y P-2, respectivamente [*Bula de indulgencias para la redención de cautivos*], Burgos: 1507 (IB 6073, Martín Abad 320, Norton 1336, Palau II 36849, USTC 347309) y [*Bula*

Así las cosas, es plausible conjeturar que el impresor burgalés, aproximadamente entre 1506 y 1510, habría subsistido imprimiendo fraudulentamente bulas de cruzada y, a resultas de este delito y de la sanción impuesta se explica su silencio hasta abril de 1512, fecha en la que le restituyen su licencia de impresión. Según Norton (1997: 108), podría haber trabajado para otros talleres, sugiere que pudo haber estado en Salamanca a partir de 1515, ya que “aparece en ciertos libros impresos por Liondedei un pequeño tipo gótico para texto que hasta entonces había sido peculiar de los productos de Juan y Andrés de Burgos”²⁰. Alfredo Vilchez Díaz (1997: 25) apunta que de Salamanca se trasladó a Sevilla “donde lo encontramos de nuevo trabajando para otros en 1517, año que conoce al librero Juan Lorenzo, quien, ante la petición del arzobispo Antonio de Rojas de establecer una imprenta en Granada, decide arriesgar su capital, e invita a Andrés de Burgos a trabajar para él”²¹.

La segunda etapa en la actividad de nuestro impresor, y la que más nos interesa para este trabajo, es la granadina²²; como ya se ha comentado imprime a expensas del librero Juan

de indulgencias en favor de la Santa Cruzada contra infieles], Burgos: 1510 (IB 6082, Martín Abad 263, Norton 1342, Palau II 36850, USTC 347167).

20 Se trata del tipo 5 71 G, código M5 de acuerdo con Fernández Valladares (2005: 253), utilizado por Juan de Burgos en 1497 en la *Grammatica latina* de Andrés Gutiérrez de Cerezo (GW 12099, ISTC ig00733100) y por Andrés de Burgos en 1503 en el *Tractatus sacerdotalis de sacramentis* de Nicolás de Plove (Fernández Valladares 2005: n.º 11).

21 Véase también Vilchez Díaz (1990: 125).

22 Los primeros compases de la imprenta granadina están al servicio de la labor pastoral y pedagógica de fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada desde el 23 de enero de 1493 hasta el 14 de mayo de 1507 (recuérdese que Hernando de Talavera fue prior desde 1470 hasta 1486 del monasterio jerónimo de Nuestra Señora del Prado en Valladolid, centro que ostentaba el privilegio de la impresión oficial de la Bula de Cruzada desde finales del siglo XV; esta actividad tipográfica fue supervisada por Talavera durante su priorato, quien además fue nombrado comisario de cruzada). En febrero de 1496, Talavera recurre a los talleres sevillanos y se establecen en Granada, Juan Pegnitzer y Meinardo Ungut, maestros ambos de las dos imprentas más importantes de Sevilla, la de los Cuatro compañeros alemanes (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomás Glockner) y de la Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Al finalizar su encargo, en mayo de ese mismo año, regresan a Sevilla. Y el arzobispo, pocos años después, vuelve a contactar con la imprenta sevillana, siendo Juan Varela de Salamanca el que acepta la oferta y se traslada a Granada desde 1504 hasta 1508. Juan Pegnitzer y Meinardo Ungut imprimen: *De la vida de Christo* de Francisco Ximénez (Francisc Eiximenis), 1496 (30 de abril) [GW M51914, ISTC ix00007600] y *Breve y muy provechosa doctrina cristiana* de Hernando de Talavera, 1496 (finales de mayo), [GW 09793 ISTC it00011000], volumen que recoge los siguientes tratados del arzobispo de Granada: *Confesional*, *Del restituir daños y males*, *Del comulgar*, *Contra el murmurar y el maldecir*, *De las ceremonias de la misa*, *Del vestir y calzar* y *De cómo ordenar y ocupar el tiempo*. Remito a Martín Abad (1997: 13-20). Es interesante recordar (Puyol 1924: 32-119) que el 26 de octubre de 1494 visitan Granada el médico Jerónimo Münzer junto con Antonio Herwart, Gaspar Fischer y Nicolás Wolkenstein, en la crónica del recorrido se detalla que “impresores de Spira y de Strasburgo guiáronlos en Granada” (36), estos eran “los impresores alemanes Jacobo Magno de Argentina, Juan de Spira, Iodoco de Gerlishofe y otros” (109). Es posible suponer que fuesen operarios del taller de Meinardo Ungut y Juan Pegnitzer. Juan Varela de Salamanca, relacionado profesionalmente en aquel entonces con Jacobo Cromberger, imprime las siguientes obras: *Rationale divinatorum officium* de Gulielmus Durandus, 1504 (12 de diciembre) [IB 4940, Martín Abad 608, Norton 347, USTC 344195], *Las ccc* de Juan de Mena, 1505 (7 de noviembre) [IB 12797, Martín Abad 1038, Norton 350, PhiloBiblon BETA manid 4590, USTC 339947], *Arte para ligeramente saber la lengua arábiga de Pedro de Alcalá*, 1505 [IB 237, Martín Abad 1196, Norton 348, USTC 340922], *Vocabulista arábigo en letra castellana* de Pedro de Alcalá, 1505 (5 de febrero) [IB 238, Martín Abad 1198, Norton 349, USTC 340925], *Breviarium de camera*, 1506 (1 de marzo) [IB 5161, Martín Abad 210, Norton 351, USTC 347123], *Arte para ligeramente saber la lengua arábiga de Pedro de Alcalá*, c. 1506 [IB 239, Martín Abad 1197, Norton 352, USTC 340924], *Graduale*, ¿1506? [IB 6266, Martín Abad 757, Norton 353, USTC 347521], *Antiphonario*, 1508 (24 de enero) [IB 4987, ISTC ia00773500, Martín Abad 57, Norton 354, USTC 333661], *Cartilla y doctrina en romance para enseñar niños a leer* de Hernando de Talavera, 1508 [IB 18205, Martín Abad 1451, Norton 358, USTC 347829], *Constituciones*, 1508 (1 de febrero) [IB 5679, Martín Abad 460, Norton 357, USTC 347383], *Salterio*, 1508 (1 de febrero) [IB 1902, Martín Abad 1377, Norton 355, USTC 347801], *Títulos*, 1508 (1 de febrero) [IB 18458, Martín Abad

Lorenzo y su producción conocida en los dos primeros años (1518-1519) de establecerse en Granada se compone de 4 ediciones²³: *Los claros varones de España* de Hernando del Pulgar (para Juan Lorenzo), 1518 (15 de agosto), *Libro de medicina llamado Macer* (para Juan Lorenzo), 1518 (8 de octubre) y 1519 (12 de marzo) y *Thesoro de los pobres en medicina y cirugia* de Juan XXI (para Juan Lorenzo), 1519 (15 de enero).

A partir de este momento, tenemos un silencio de una década hasta que en 1529 ve la luz el *Liber super predicamenta Aristotelis* de Juan Clemente. Gallego Morell (1970: 31) transcribe el colofón del ejemplar de la biblioteca particular de Manuel Gómez-Moreno y Martínez (1870-1970). En dicho colofón, se explicita que la obra fue impresa en Granada por Andrés de Burgos, hombre muy perito en el arte de impresión y que fue terminada el 13 de abril de 1529²⁴.

Ese mismo año, Andrés de Burgos, vecino de Granada, solicita privilegio para imprimir “una cartilla para enseñar a leer niños en qu’está la doctina Christiana en metro”, privilegio que se le concede el 12 de febrero de 1529 por un total de seis años. Pasado ese tiempo, vuelve a solicitar una prórroga de dicho privilegio, pensando especialmente en la exportación a América: “a vuestra Majestat suplico me haga merced de me mandar confirmar la dicha merced por otros diez años, en lo qual hará servicio a Dios e a mí señalada merced e limosna, porqu’estoy pobre”²⁵. Coincido con la atinada apreciación de Cátedra (1996: 345): “puede sostenerse que acaso precisamente por su éxito en el comercio castellano el granadino, que vendría publicando también la cartilla con anterioridad, se viera obligado a solicitar un privilegio”. Y, concluido este, dada la competencia “quizá el impresor afinado en Granada veía cómo su negocio hacía aguas, en la medida que, expirado el privilegio original, la cartilla se había convertido en bien mostrenco que enriquecía a otros ávidos impresores, quienes, incluso, obtenían privilegios para su exportación americana como Juan Cromberger, que obtiene privilegio en 1539” (345, n. 24)²⁶.

En 1532, Andrés de Burgos, vecino de Granada, se hallaba avecindado con su mujer, Juana Contreras, en la colación de la Iglesia la Mayor. Y ese mismo año, el 28 de noviembre, conciertan

1459, USTC 347835], *Commune sanctorum*, 1508 [IB 3629, Martín Abad 434, Norton 356, USTC 347367]. Vilchez Díaz (1990: 85-90 y 91-124) dedica un capítulo de su tesis doctoral a Ungut y Pegnitzer y otro a Varela de Salamanca.

23 Sin duda, teniendo en cuenta las fechas de impresión de las ediciones de Andrés de Burgos, es evidente que se trata de una imprenta pequeña y con limitados recursos. Vilchez Díaz (1997: 25) comenta en este sentido: “El periodo de algo más de dos meses transcurridos desde la anterior impresión se repite en cada una de las obras posteriores, y sugiere una imprenta de pequeño tamaño, fácil de transportar aunque, por esto menos efectiva que las estables, con un tirador y posiblemente un cajista, haciendo de corrector –sino de todo lo demás también– el mismo Andrés de Burgos”. También en Vilchez Díaz (1990: 126).

24 El colofón reza así “Impressus fuit hoc opus super/ predicamēta Arist. cum questionibus p/cursorijs ad logicam e philosophiam: / Granate opera Andree de Bur/gos viri in arte excussoria solerti/ssimi : fuitq absolutum Anno millessimo quingentessimo/ vnde trigessimu idi/bus Aprilis./”, véase Gallego Morell (1970: 31). Nada puede aportarse del estudio material y tipográfico de esta edición ya que no se conserva en la actualidad ejemplar alguno y Gallego Morell no especifica datos en este sentido.

25 Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, leg. 274, f. 36; documento dado a conocer y transcrito por Cátedra (1996: 343-345 y n. 22). Cátedra sostiene que “aunque no se dice expresamente, estaría por asegurar que la doctrina que empieza a difundir Andrés de Burgos en Granada –¡otra vez!– y, seguramente, en otros mercados en impresiones propias y ajenas sería la que se conoce por su principio: *Amados hermanos*, escrita en muy ramplona métrica musical que se acerca al verso libre que se deja canturrear” (344). Hace referencia también a este privilegio Pérez García (2006: 138-139).

26 No se conoce ningún ejemplar de cartilla impreso por Andrés de Burgos.

el matrimonio de su hija Isabel de Burgos con Francisco Ribera, mercader de libros de la ciudad de Baeza, estante en Granada, actuando de testigo, entre otros, el librero Juan Lorenzo (recuérdese que, a instancias de este, Burgos se establece en Granada)²⁷. El 11 de agosto de 1539 seguía en esta ciudad, ya que se conserva un poder general que otorgó a su esposa y al mercader granadino Bartolomé de Santisteban para realizar un cobro en dicha fecha²⁸.

A tenor de la información que antecede, requiere especial atención el periodo de silencio de una década entre 1519 –año de publicación del *Thesoro de los pobres en medicina y cirugia* de Juan XXI y de la segunda edición del tratado de medicina *Macer*– y 1529, fecha en la que ve la luz el *Liber super predicamenta Aristotelis* de Juan Clemente y solicita Andrés de Burgos el privilegio para imprimir la cartilla infantil de aprendizaje de lectura. La hipótesis que considero más plausible es que, a partir de 1519, Andrés de Burgos I centrarse su producción editorial en la cartilla y, como sugiere Pedro M. Cátedra (1996: 345, n. 24), en las funciones de librero y “distribuidor de los productos de otras imprentas”.

Periodo este en el que Andrés de Burgos II (ya fuese hijo o aprendiz de la imprenta²⁹) terminaría de formarse y adquirir la preparación pertinente para en 1529 asumir la responsabilidad del taller contando, probablemente, con el concurso de Andrés de Burgos I³⁰.

Si el taller granadino subsistía gracias a la impresión de la cartilla, es lógico que, dada la competencia, en 1529 demandaran el privilegio de impresión, que disfrutaron durante seis años mínimo, esto es hasta 1535; solicitando posteriormente una prórroga de dicho privilegio por 10 años (sin que se tenga constancia de su concesión o denegación).

2.2. Andrés de Burgos II: de Granada a Sevilla

Parte de la crítica ha considerado que Andrés de Burgos I continuó su actividad en Sevilla, pero, a mi entender, esta posibilidad no se sostiene, no solo por los datos de archivo que conocemos –y que expondré a continuación–, sino también si pensamos que en 1503 nuestro impresor tenía taller propio en Burgos, eso supone que rondaría aproximadamente los 25 años, así las cosas,

27 Archivo del Ilustre Colegio Notarial de Granada, Protocolo 35, ff. 716v-717r. Puede consultarse completo en Osorio Pérez, Moreno Trujillo y Obra Sierra (2001: 495-497).

28 Archivo del Ilustre Colegio Notarial de Granada, Protocolo 44, ff. 699r-700r. Véase Osorio Pérez, Moreno Trujillo y Obra Sierra (2001: 78).

29 Vilchez (1997: 25) afirma que Andrés de Burgos tiene al menos dos hijos Juan y Andrés que trabajarían con él, pero no indica la procedencia de esta información. Se tiene noticia (Gallego Morell, 1970: 141, 1) de un Juan de Burgos, impresor, que hace las veces de padrino en un bautizo en Granada. Es inevitable plantearse si sería familiar de Andrés de Burgos. En este sentido, Vilchez apunta (1990: 40-41): “Ya en 1536 tenemos noticias del padrinazgo en un bautizo de un ‘imprimidor’, Juan de Burgos, posible hijo del Andrés de Burgos del que ya hemos hablado. Dada la existencia de un Andrés de Burgos en Sevilla (1542/49) y Évora (1553/1579) que Norton considera hijo del otro Andrés, es posible que ambos, Juan y el segundo Andrés, fuesen hijos de este, e incluso es posible que los dos trabajasen en Granada durante un tiempo (lo que explicaría la impresión de 1529 citada por Gallego Morell) y, ante la competencia de la abrumadoramente completa imprenta de Sebastián y Sancho de Nebrija, Andrés optase por trasladarse a Sevilla, mientras que Juan decidiese entrar como oficial en tan magnífico taller”.

30 Cátedra (2001: 33) plantea en este sentido varias posibilidades: “que haya un Andrés de Burgos I que alcanzara una altísima edad trabajando, como mínimo hasta después de 1539 o hasta 1549 en Sevilla; que quien sobrelleva el cargo del taller sevillano sea un Andrés de Burgos II, hijo del anterior, que siga estando también en Granada al lado del padre durante los primeros años cuarenta; que el viejo Andrés de Burgos I desapareciera poco más o menos después de 1519, después de una laguna de diez años, y que por eso presume de maestro en el colofón de los *Predicamenta*, llegando en su actividad hasta finales de los años cuarenta en Sevilla”. El estudioso plantea la posible participación de Andrés de Burgos en la puesta en marcha de la imprenta de Baeza (30-36).

en 1539 que sabemos que estaba en Granada, ya sería sesentón y parece poco probable que comenzara, en la década de los 40 con tan avanzada edad, un nuevo negocio en Sevilla.

Por otro lado, en 1542, en el colofón del *Tractado llamado fructo de todos los sanctos contra el mal serpentino* de Ruy Díaz de Isla, se dice: impreso por “Andrés de Burgos, vezino de Granada, estante en Sevilla, Impresor de libros”. Pocos meses antes, el 20 de enero de 1542, había hecho la misma declaración en el contrato de servicio y aprendizaje de Alonso, natural de Ciudad Rodrigo e hijo de Alonso Hernández por un periodo de dos años “durante los cuales le enseñaría a componer, a tirar y a dar tinta”, le daría alojamiento y manutención y un sueldo de cuatro reales y medio al mes durante el primer año y cinco, durante el segundo³¹. Si a esto sumamos la continuidad de algunas capitulares desde la imprenta burgalesa hasta la etapa sevillana³², me atrevo a afirmar que es Andrés de Burgos II el que se asienta como impresor en Sevilla.

2.3. Andrés de Burgos II (Sevilla, 1540, 1541-1548)

En 1541, el 3 de diciembre, Andrés de Burgos II imprime furtivamente las *Trece cuestiones de amor* de Boccaccio, con el título de *Laberinto de amor*, obra que volvería a estampar en 1546³³. Al año siguiente, el 28 de noviembre, según reza el colofón, ve la luz en Sevilla el *Tractado llamado fructo de todos los sanctos contra el mal serpentino* de Ruy Díaz de Isla (Castillejo Benavente 2019: 581-582 n.º 443). Asimismo, Andrés de Burgos II es uno de los firmantes, como impresor de Sevilla, de la reclamación que se interpuso, el 11 de julio de 1542, ante el Cabildo de la ciudad contra el privilegio de los Cromberger (en concreto a Brígida Maldonado, viuda de Juan Cromberger) respecto a la venta de libros en América³⁴.

Por tanto, se puede confirmar que Andrés de Burgos II, desde 1541 tiene taller en Sevilla, firmando sus impresiones: “En casa de Andrés de Burgos”³⁵; no obstante, de acuerdo con la

31 Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 62, ff. 240-247v. Puede leerse el contrato en Álvarez Márquez (1995: 59 y 81, n.º 11).

32 Castillejo Benavente (2009: 73-76) afirma: “En lo que respecta a las capitulares o iniciales grabadas, en Granada sigue usando las de la época incunable de Juan de Burgos, tanto las utilizadas en la ciudad burgalesa como en Valladolid. Entre ellas citaré las procedentes de un juego de aproximadamente cuarenta milímetros de lado, con decoración vegetal de hojarasca sobre fondo negro y marco sencillo, y otras más pequeñas de entre veinte y veintidós milímetros por diecinueve milímetros de lado, ambos grupos con decoración vegetal sobre fondo negro y marco sencillo, las cuales efectivamente llegan hasta el taller de Sevilla. Pero no se puede decir lo mismo de otras capitulares y sobre todo de las letrerías” (74). Véase Moll (1994: 244-245).

33 López-Vidriero (1992: 301-305). La edición de 1541, Biblioteca Nacional de España, R-35369, y la de 1546, R-5376. Véase Castillejo Benavente (2019: n.º 413 y 560).

34 Gestoso Pérez (1924: 103-104). Las disposiciones principales de dicho privilegio son las siguientes: “Se dio una carta y provisión Real de sus magestades por la qual en efeto manda que todos los libros que se ayan de llevar a la nueva españa de las yndias del mar oceano sean por su mano e que otros ninguno los pueda vender ni dar sino solamanete la dicha muger e hijos del dicho juan conberger difunto dandoles çiento por çiento de ganança en cada una castilla medio Real de plata e cada pliego de los que en la dicha nueva españa ynprimieren ocho mrs y medio segund mas largo en la dicha provisión que en sazón dello se dio” (103).

35 Álvarez Márquez (2009: 35) sostiene que “Residió primero en collación del Salvador, luego se ausento de Sevilla y marchó a Granada, a su regreso a la ciudad de la Giralda residió en la calle Castro de la collación de Santa María y luego en la de San Isidro”, aporta documentación del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 3356, f. 321 en la que se especifica que “El 28 de agosto de 1544, como vecino de la collación de Santa María, en la calle Castro, recibe en arrendamiento del racionero Francisco Venegas, vecino de la misma collación, unas casas en la collación de San Isidro, por dos años, a contar desde el 27 del mes en curso, y 12.000 maravedis anuales, pagaderos por los tercios” (36).

noticia que aporta Gestoso Pérez (1924: 69), podría adelantarse esta fecha a 1540, ya que el 13 de agosto Andrés de Burgos, naipero, vecino de la colación del Salvador de Sevilla “obligose con Juan de Castro, mercader, a entregarle 56 docenas y media de naipes de torres buenos e de buen papel e de finas colores a vista de oficiales los cuales son por razón de 10776 mrs que el de Castro había de pagar en su nombre a Juan de Ribesaol, mercader genovés”³⁶. No es nada extraño que los naiperos, al igual que muchos impresores, también ejerciesen de libreros para dar salida a su producción, un ejemplo, según Álvarez Márquez (2007: 124), sería Andrés de Burgos³⁷.

Casado con María Alonso Rendón, hermana del impresor Diego Rendón, en 1546 esta solicita el divorcio “por la mala vida que me ha dado y el matratamiento que ha hecho y con la crueldad que me ha tratado” y más tarde se retracta, ya que el 22 de noviembre de 1547, Andrés de Burgos da un poder a su esposa para que cobrase lo que se le debía, poder que sería revocado el 3 de febrero de 1548³⁸. Parece que la situación económica de Andrés de Burgos no era boyante y las deudas fueron una constante durante toda su trayectoria. De hecho, sabemos por la documentación que aporta Gestoso Pérez (1924: 111-112), fechada

36 Castillejo Benavente (2019: 72-73) considera que hay datos que sustentarían que Andrés de Burgos comenzó su actividad profesional en Sevilla en 1538. Aporto, siguiendo a Castillejo Benavente, los números de los impresos de Andrés de Burgos, año 1538: 348; año 1541: 413, 422; año 1542: 443, 454, 455 y 456; año 1543: 466, 482, 483 y 484; año 1544: 498, 503, 513, 514 y 515; año 1545: 529, 532, 535 y 538; año 1546: 557, 560, 569, 574, 575, 577, 578, 581, 582 y 584; año 1547: 585, 586 y 599; año 1548: 605, 610 y 628. Por lo que toca a tipos de letra y marcas de impresor, véanse las páginas 73-76. Y respecto a su producción, Castillejo Benavente comenta: “Las impresiones salidas del taller sevillano de Andrés de Burgos de las que tenemos conocimiento son treinta y siete [cuenta el *Clarián de Landanis* por haberse impreso con materiales de Andrés de Burgos]; entre estas algunas son ediciones fraudulentas o al menos furtivas. Veintitrés están firmadas y en general son las de más enjundia: cinco de carácter religioso y litúrgico, cinco literarias y tres de caballerías, dos de medicina, una de historia, una de filosofía, otra de geografía, etc. Hay además otros catorce impresos asignados a dicho taller con suficientes fundamentos, en su mayoría menudencias, entre los que se cuentan siete relaciones y cartas de relación, dos opúsculos de carácter legislativo, un romance, las *Metamorfosis* de Ovidio en romance, el *Contemptus mundi* y un par de impresos más de otra índole” (72).

37 Álvarez Márquez (2009: 38-39) aporta la siguiente documentación: “El 4 de junio de 1544 el pintor Diego de Flandes, vecino de Guadalupe y estante en Sevilla, se compromete a hacerle 1.000 ‘verónicas de Jaén’, conforme a una muestra de las que había vendido al librero Pedro Jiménez, que le entregaría en el mes de julio del año en curso, a cambio de 4.000 maravedís más todo el papel que necesitase, dándole como fiador al zapatero Diego Jiménez de Saldívar, vecino de la calle Sierpes” (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 6698, s.f.), asimismo, “El 16 de enero de 1546, junto con el también librero Diego Jiménez, vecinos ambos de la colación de Santa María, otorgan carta de adeudo en favor de su convecino Pedro Jácome García de 91.125 maravedís, por cincuenta y cuatro balas de papel, que prometen pagarle en dos pagas semestrales” (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 12321, 330v-331r). También, Álvarez Márquez (2007: 56).

38 Véase Álvarez Márquez (2009: 35-39). La estudiosa recoge los siguientes datos: “El 28 de agosto de 1546 su mujer María Alonso da poder al armador de pesquería Juan Vázquez, vecino de la colación de San Lorenzo en el compás de San Juan de Acre, para comparecer ante el Provisor, Juez y oficiales de la Iglesia de Sevilla y solicitar su divorcio ‘por la mala vida que me a dado y el maltrato que ha hecho y con la crueldad que me a tratado’, reclamando la devolución de la dote que le había entregado y la mitad de los bienes gananciales que le pertenecían, así como para todo lo demás que fuese necesario. Sin embargo, las cosas no debieron ir a mayores, ya que el 22 de noviembre de 1547, titulándose librero y ya como vecino de la colación de San Isidro, da poder a su mujer María Alonso Rendón, a Juan Gallego, alguacil de los caballeros veinticuatro de Sevilla, y al citado Juan Vázquez, que ahora aparece como vinatero, para cobrar lo que le debiesen. Poder en favor de su mujer y de Juan Vázquez que sería revocado meses más tarde, en concreto el 3 de febrero de 1548, estando en las casas del citado Juan y en presencia del escribano público Diego de la Barrera, al que pidió que se les notificase” (36). Por lo que toca a la petición de divorcio, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 71 y en cuanto a la revocación en 1548 del poder firmado en 1547, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 74, f. 209 y Gestoso Pérez (1924: 111).

el 3 de febrero de 1548, que Diego Rendón, quiere rescindir el contrato de arrendamiento de una prensa y sus aparejos que había firmado el 22 de noviembre de 1547 con Andrés de Burgos y deja constancia en dicho proceso de que su cuñado “anda retraydo por deudas e otros escesos e sus bienes si algunos tiene estan encubiertos e escondidos y los que parescen estan sacrestados por otras deudas” (p. 112). En ese contrato de arrendamiento de 1547, válido por dos años, también se comprometía Diego Rendón a dar a su hermana, esposa de Andrés de Burgos, casa durante dicho tiempo. La razón más probable de dejar a su mujer al amparo de Rendón, su hermano, es que planease trasladarse a México, ya que el mismo 22 de noviembre de 1547 da poder a los libreros Alonso Sánchez de Ángulo y Baltasar Emos que partían para Ciudad de México, “al primero, para cobrar y recibir cuatro cajas de libros y una esclava que había registrado a su nombre en la nao de Pedro Velasco y que le había de entregar en la citada ciudad” y al segundo, Baltasar Emos, “para cobrar y recibir dos cajas medianas y un cofre lleno de libros y tres fardos de papel que había registrado a su nombre en la citada nao y que también había de entregarle en Ciudad de Méjico, porque eran suyas”³⁹.

El último colofón impreso en Sevilla en casa de Andrés de Burgos II, el 10 de marzo de 1548 es *Guarino Mezquino* y, dado que en 1550, ve la luz el *Clarián de Landanis* en el taller de Juan Vázquez de Ávila con las tipografías y materiales de Andrés de Burgos, es muy probable que Juan Vázquez se quedase con su taller, a resultas de los pleitos del 22 de noviembre de 1547 y del 3 de febrero de 1548, ya que este era el fiador de Diego Rendón de los 25.000 maravedís que Andrés de Burgos adeudaba al naipero Juan de Torres⁴⁰.

2.4. Évora (c. 1551-1578, herederos 1582-1594)

En Évora, la actividad de Andrés de Burgos abarca desde aproximadamente 1551 hasta 1578, continúa con el taller su viuda (entre 1582-1583) y sus hijos “Cristóvão (1581) e Martim de Burgos (1585-1594)”⁴¹. Fue un tipógrafo de renombre y se convirtió en el impresor de la casa del Cardenal Infante Henrique, arzobispo de Évora e Inquisidor General

39 Álvarez Márquez (2009: 39). Documento Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Leg. 1564, ff. 437r-440r. También Álvarez Márquez (2007: 32).

40 Remito a nota 38. Domínguez Guzmán (1975: 49): “No tuvo Antón Álvarez marca de imprenta propia aunque a veces usó la de Andrés de Burgos, sin duda porque se quedó con parte del material de imprenta de este”. Wagner (1982: 57, n. 19), considera que fue un préstamo de material tipográfico entre imprentas y Moll (1994: 245) que “problemas económicos le obligaron [a Andrés de Burgos] a ceder su taller a Juan Vázquez de Ávila”.

41 Deslandes (1888: 111, n. 1) apunta: “Martim de Burgos, impressor de livros em Evora com officina propria desde 1585 até 1593, mas que desde 1560 figura como impressor em alguns documentos do tempo, irmão de Christovão de Burgos, tambem impressor de livros na mesma cidade, com “botica de livreiro” na praça pelos annos de 1596, era filho de André de Burgos ‘vezino de Granada, estante em Seuilha, impressor de libros’, que veiu para Evora, onde assentou domicilio, e poz officina de impressão, acaso na mesma rua que ali ainda hoje relembra o seu appellido; esta officina, a primeira que houve n’aquella cidade, e que logo n’uma das suas primeiras, se não na sua primeira impressão, foi, pela variedade de seus caracteres typographicos, recommendada á attenção do cardeal infante por André de Rezende, a manteve o notavel typographo desde 1553 até 1579, continuando ainda depois de sua morte, sob a direcção de su viuva [André de Burgos casou duas vezes. Sua primeira mulher Guiomar Dias falleceu em Evora peos annos de 1556] pelo menos, até ao anno de 1583. André de Burgos falleceu em Evora em junho do anno de 1579, e seu enterramento, feito pela confraria da misericordia, celebrou-se aos 28 dias d’aquelle mez”. Domínguez Guzmán (1975: 313) comparte la opinión de Deslandes de que Andrés de Burgos se trasladó de Sevilla a Évora y estableció la primera imprenta. Véanse Gallego Morell (1952), Gallego Morell (1952), Fialho Conde (2018: 73) y Marín Pina (2023), entre otros.

del reino. Pero, como señala Castillejo Benavente (2019: 73) “los materiales empleados en el taller de Évora no tienen nada en común con los empleados en el de Sevilla ni con los del antecesor en Burgos o Granada”.

La trayectoria de Andrés de Burgos en Évora excede el objeto de estudio de este trabajo, no obstante, las pinceladas que aporto sobre la familia y la no relación tipográfica con sus antecesores, podrían inducirnos a pensar que estamos ante Andrés de Burgos III. No obstante, por fechas, sería posible que Andrés de Burgos II, se hubiese trasladado a Évora, hubiese iniciado dicho negocio y, en definitiva, una nueva vida.

2.5. Andrés de Burgos, librero granadino (1574-1592)

Para completar la sucesión de los Burgos, hay que dedicar un epígrafe a una nueva generación, el librero Andrés de Burgos, asentado en Granada en la vecindad de San Gil con su mujer Juana de Salas⁴².

El estudio de los protocolos notariales realizado por Osorio, Moreno y de la Obra (2001) aporta noticias varias sobre transacciones y pagos que abarcan el periodo comprendido entre 1574 y 1592.

El 19 de abril de 1574 Andrés de Burgos y su mujer Juana de Salas, vendieron a Juan Díaz “un censo de 22.500 maravedís de principal que había heredado de su suegra, Leonor de Mendoza, llegando al acuerdo de que el pago se realizaría en libros”. En 1591, realiza una compra al mismo Juan Díaz, mercader de libros de “200 libros en papel, romanceados y en latín por 528 reales”⁴³ y otra, también a Juan Díaz, el 26 de enero de 1576, de libros encuadernados y en papel por valor de 5321 maravedís para su propia librería. Su negocio seguía activo en 1592, ya que el 28 de julio, Andrés de Burgos compra a Camilo Ferrari y Pedro Beneroso un balón de papel por un coste de 24 ducados⁴⁴.

3. Adscripción tipográfica y cronológica

El análisis material de la edición *sine notis* que nos ocupa de la *Historia de la doncella Teodor* es concluyente, todos los elementos tipográficos (letrería, grabados de los planetas y orlas) remiten claramente a la imprenta granadina de Andrés de Burgos.

Sin duda alguna, la primicia de mayor interés de esta edición es la nueva tipografía gótica que hemos dado a conocer de Andrés de Burgos, M3 102; tipo este, como ya se ha comentado, fundido a partir de las matrices del tipo M3 105bis, probablemente propiedad del impresor y adquiridas al establecerse en Granada. Y, lo más importante, tipografía de la que

42 Osorio Pérez, Moreno Trujillo y Obra Sierra (2001: 82). Plantean además la posibilidad de que este librero fuese hijo de Isabel de Burgos (hija de Andrés de Burgos I) o de Andrés de Burgos II (78).

43 Osorio Pérez, Moreno Trujillo y Obra Sierra (2001: 94-95) declaran: “No disponemos de más noticias de la negociación sino de la forma que se llevó a cabo el efecto, el cual fue a través de un poder especial para que Díaz cobrara de un licenciado llamado Francisco de Luna que era vecino de Pedrera y de su padre, Pedro de Luna, vecino de Loja, como su fiador, una suma de 459 reales que estos le debían a Burgos. Curiosamente, salió también como deudor un tal Andrés de Salazar, vecino de Granda, en 69 reales por la renta de unas tierras que les tenía arrendadas”.

44 Osorio Pérez, Moreno Trujillo y Obra Sierra (2001: 94-96, 105), los documentos proceden del Archivo de Protocolos Notariales de Granada, respectivamente Prot. 196, s.f.; Prot. 291, ff. 710r-711v; Prot. 204, s.f. y Prot. 296, f. 1134.

no se conoce ninguna otra impresión. De acuerdo, pues, con la producción conservada y de la que se tiene noticia de Andrés de Burgos en Granada, podemos fijar el término *post quem* para esta nueva tipografía en abril de 1519, ya que es esta la fecha que reza en el colofón de la segunda edición del *Macer* (última impresión realizada con la tipografía M3 105bis). Sin embargo, cabe destacar que en 1529 (13 de abril) ve la luz el *Liber super predicamenta Aristotelis*, del que no se conoce ejemplar y los datos aportados por Gallego Morell (1970: 31) no hacen referencia a la tipografía ni aporta dato alguno sobre la materialidad del ejemplar que consultó. Así pues, no puede descartarse que el *Liber super predicamenta Aristotelis* pudiera haber sido impreso con esta tipografía.

Súmese a los datos expuestos, la noticia de que en 1529 Andrés de Burgos solicita el privilegio de impresión de “una cartilla para enseñar a leer niños en qu’está la dotrina Christiana en metro”, privilegio que se le concede el 12 de febrero de 1529 por un total de seis años, esto es hasta 1535, del que posteriormente solicita una prórroga por diez años (sin que tengamos constancia de su concesión o de haber sido denegado)⁴⁵. Cartilla que, como bien apunta Cátedra (1996: 345), es muy probable que ya la estuviese imprimiendo con anterioridad. Es inevitable, por tanto, preguntarse si la nueva tipografía se fundió para el lucrativo negocio de la impresión de la cartilla. Hipótesis que estimo plausible y, al hilo de esta, no considero descabellado proponer que quizás el taller de Andrés de Burgos también se dedicase a estampar obras populares de fácil impresión por su brevedad y venta segura como la *Teodor*, hecho este que explicaría el desgaste del material tipográfico y xilográfico que se observa en el ejemplar.

Por otro lado, si atendemos a la actividad del taller de Burgos en Granada y consideramos admisible, tal y como se ha argumentado en el apartado 2, el concurso de Andrés de Burgos I y Andrés de Burgos II, sabemos por la documentación conservada (Gestoso Pérez 1924: 69) que este último ya está trabajando en Sevilla en 1540 como naipero (contrato de obligación con el mercader Juan de Castro) y que en 1541 tiene taller propio en dicha ciudad firmando su producción “En casa de Andrés de Burgos”.

En vista pues de los argumentos que anteceden y con suma prudencia, podría establecerse, atendiendo al ámbito tipográfico, un arco temporal que abarcaría desde 1519 a 1535-40. Sin embargo, esta horquilla puede precisarse algo más a partir de la tradición textual, ya que nuestra edición granadina de la *Teodor* sigue fielmente la edición de Juan Cromberger, c. 1526-1528⁴⁶.

Esta edición sevillana es uno de los puntales más sobresalientes en la transmisión de la *Historia de la doncella Teodor*, ya que inaugura una nueva fase de reelaboración de la obra

45 Véase nota 25.

46 *Historia de la doncella Teodor*, Sevilla: Juan Cromberger, 1526-1528, Londres, British Library, signatura, C.63.b.15. Descripción: tamaño 4.º; hojas 16 (no numeradas); cuadernos a¹⁶; escrito a línea corrida; letra gótica a dos tamaños: títulos portada c. 285G, encabezamiento y títulos capítulos 158G, texto 97G; 34 líneas por hoja; capital xilográfica decorada al comienzo de la obra (5 líneas de texto), capitales al comienzo del texto de cada título (4 líneas de texto); buena conservación. Norton (1978: 347 n.º 956), fecha esta edición c. 1520; sin embargo, Griffin (1988: 628-629 n.º 338), basándose en detalles tipográficos la considera c. 1526-1532: “Norton dates this edition to c. 1520?, but the use of the new, very rounded paragraph-mark of Type: 2(d) indicates that it is much later. For this reason, the copy of this work which Colón bought at Medina del Campo in 1524 (and not 1521 as Norton claims) cannot have come from this edition” (629).

impresa, en la que se intensifica la relación con el *Repertorio de los tiempos* y se adicionan nuevos préstamos textuales e iconográficos (Haro Cortés 2020a: 1655-1661). En primer lugar, todo el contenido del *Repertorio* referente al calendario lunar que era expuesto en el primer interrogatorio, al argumentar las propiedades que tiene cada mes para mantenimiento de este mundo, se transforma por completo al ser sustituida esta pregunta en el título tercero por: “Qué mes reina en cada signo y que propiedad tiene o en qué parte del cuerpo está señoreando”, (a5r-a7v), conservándose únicamente el final dedicado a la guía de salud. El grueso de cada uno de los apartados procede de la sección centrada en los signos del zodiaco del *Repertorio de los tiempos*. Y la relación con los distintos miembros del cuerpo humano – que inaugura la réplica de Teodor– se basa en el tratado tercero del *Compendio de la humana salud*, impreso por Jacobo Cromberger en 1517 (16 de noviembre). Será también en el taller sevillano en el que se sustituya la conocida arte amatoria del segundo interrogatorio –título cuarto–, por la descripción e imagen del hombre zodiacal y la tabla sobre las purgas y sangrías, procedentes, asimismo, del *Repertorio*.

Por tanto, nuestra propuesta de fechación para la *Teodor* se concretaría entre 1526 y 1540, data esta que sería consonante con la actividad impresora conservada de Andrés de Burgos –en 1529 ve la luz el *Liber super praedicamenta Aristotelis*– y con las filigranas del ejemplar. Como se ha explicitado en el estudio material, se distingue una mano con dedos extendidos y separados y, aunque se ha apuntado que no hemos podido localizar el modelo, Vílchez Díaz (1990: 50) señala, respecto a las marcas de agua de la producción de la imprenta de Granada en el siglo XVI, que “de 1505 a 1539 se da el monopolio absoluto de la mano; de 1542 a 1545 esta comparte el mercado solo con el peregrino [...]”⁴⁷.

Llegados a este punto, es obligado detenernos en el incógnito escudo de Segovia estampado en el vuelto de la última hoja en blanco. Y ya adelante que, tras numerosas pesquisas y consultas, sigue siendo un interrogante. La primera pregunta a la que no podemos responder, al tratarse de un ejemplar único, es si el grabado es una estampa editorial. Si así fuese, es decir, que toda la tirada de la edición –o parte de ella– hubiese visto la luz con dicha imagen, podría tratarse de un encargo financiado por algún librero, editor o costeador, quizá relacionado con Segovia⁴⁸. No obstante, la ausencia de datos sobre los responsables secundarios (no hay colofón o preliminar, pese a que se conserva el ejemplar completo), nos aboca al punto de partida. Otra opción factible es que dicha xilografía sea ajena al texto y que se trate, por poner un caso, de una estampa de relleno para preservar el último folio y evitar que fuese arrancado para aprovechar el vuelto en blanco o, incluso, sin ir más lejos, que estemos ante una marca de poseedor o exlibris.

47 Por lo que toca a la segunda mitad del siglo XVI, Vílchez Díaz (1990: 50) argumenta: “de 1547 a 1557, vuelve a monopolizar la mano con muy esporádicas apariciones de la cruz o el peregrino; de 1560 a 1566 cobra fuerza el peregrino, comienza más regularmente la cruz y disminuye mucho la mano; de 1570 a 1585 desaparece por completo la mano y coexisten la cruz y el peregrino, pero este último desaparece también el último de esos años, quedando hasta fin de siglo un nuevo monopolio, pero esta vez de la cruz”.

48 Es inevitable pensar en los Favario, recuérdese que Juan Tomás Favario costeó junto con Francisco Dada, en 1505 (13 de febrero) el *Cancionero* de Juan del Encina, publicado en Burgos por Andrés de Burgos, véase Fernández Valladares (2005: 199-200 y n.º 19). Esta saga italiana poseía un molino de papel en Palazuelos de Eresma (Segovia) y, además de estar vinculados a la industria papelera, también editaban, financiaban y comercializaban libros; remito a Rhodes (2004: 319-321) y Rial Costas (2021: 106-124). Esta apreciación no es más que un apunte apresurado, pero que, quizá, merecería la pena retomar en un trabajo futuro.

En fin, hasta que no dispongamos de otro u otros ejemplares de esta edición, el escudo de Segovia seguirá siendo una incógnita.

4. Relaciones editoriales

Los grabados de los signos zodiacales de nuestra *Historia de la doncella Teodor*, como ya he indicado en el estudio material, son los mismos tacos, a excepción del correspondiente a Virgo, estampados por Juan de Burgos (Burgos 1489-1502 y Valladolid 1500-1501) en el *Epílogo en medicina y cirugía* o *Compendio de la salud humana* (Burgos: 1495, 15 de mayo) y en *Libro de albeitería* (Valladolid: 1500, 30 de septiembre).

A partir de las noticias que nos proporcionan varios litigios procesales (Casas del Álamo 2021: 121-123) se confirma que Andrés de Burgos compró las prensas y los materiales de Juan de Burgos, hecho que clarifica por un lado la continuidad tipográfica y xilográfica de los talleres burgaleses de los Burgos y, por otro, que parte de dichos materiales también estuviesen presentes en Granada, como se constata en la *Teodor*.

Resulta obvio que las estampas de los planetas (Venus, Sol, Luna y Marte, los dos últimos también se estampan en la edición del *Macer* de 1518 y el de Venus y Saturno en el *Tesoro de los pobres* de 1519), la del mes de mayo y la del hombre zodiacal que adornan los distintos títulos de nuestra *Historia* forman parte de una serie tallada en su origen para una edición del *Repertorio de los tiempos*⁴⁹. Y el 24 de marzo de 1495 vio la luz en el taller de Juan de Burgos una edición de la obra de Andrés de Li, de la que no se conocen ejemplares en la actualidad, ya que el testimonio localizado en la Biblioteca Universitaria de Madrid se perdió durante la Guerra Civil (Torres Santo Domingo 2010: 241, n.º 7).

No me cabe duda de que las ilustraciones de la *Historia de la doncella Teodor* de Andrés de Burgos, forman parte de las cajas tipográficas de Juan de Burgos y son parte de los grabados tallados originalmente para ilustrar su edición del *Repertorio de los tiempos*.

Si comparamos las estampas de la *Teodor* con las de las ediciones burgalesas del *Repertorio* de Andrés de Li, es notorio –como puede seguirse en la tabla que adjunto– que todas ellas siguen el patrón iconográfico de la príncipe de Pablo Hurus (1492, 13 de agosto). Fadrique de Basilea en 1493 (21 de mayo) copia los grabados de Hurus. Y Juan de Burgos –basándonos en la *Teodor*– también sigue la estela del impresor asentado en Zaragoza. Posteriormente, en 1518 (14 de abril), Basilea y su yerno Alonso de Melgar renuevan el modelo iconográfico de las estampas de los meses del año que serán el referente seguido por la mayoría de los talleres españoles que imprimen la obra por primera vez⁵⁰. Y por lo que toca a las imágenes de los planetas, se basarán claramente en los grabados de la edición

⁴⁹ Las relaciones de contenido y de material iconográfico entre el *Repertorio de los tiempos* y la *Historia de la doncella Teodor* en Haro Cortés (2020a: 1645-1661).

⁵⁰ Los grabados de los planetas del *Repertorio de los tiempos* sevillano, Juan Cromberger, 1529 son una clara imitación –la mayoría al espejo (Luna, Mercurio, Sol, Júpiter y Mercurio)– de las estampas burgalesas de Basilea y Melgar de 1518. Otra copia de esta serie –en concreto cuatro estampas de los planetas Mercurio, Sol, Venus y Marte– ilustra la portada de la *Reprobación nuevamente ordenada contra la falsa pronosticación del diluvio que dize que será el año de 1564 por el ayuntamiento y conjución de todos los planetas en el signo de Piscis*, compuesta por Agostino Nifo y traducida del latín por Cristóbal de Arcos, capellán del arzobispo de Sevilla, Diego de Deza (1504-1523) de la que únicamente se conoce una edición, impresa en Sevilla por Varela de Salamanca entre 1520 y 1523.

de Juan de Burgos, tallando para la ocasión una serie diferente de la empleada por Basilea en 1493. El siguiente eslabón es Juan de Junta que imprime el *Repertorio* en 1531 (no se conocen ejemplares) y en 1533 (Haro Cortés 2021a) y hace servir los mismos tacos que Basilea y Melgar en su edición de 1518⁵¹.



Luna, Zaragoza:
Pablo Hurus 1492 y
1495.



Luna, Burgos:
Fadrigue de Basilea,
1493.



Luna, [Burgos: Juan de
Burgos, 1495].



Luna, Burgos:
Basilea y Melgar,
1518 y Juan de Junta,
1533.



Mayo, Zaragoza:
Pablo Hurus 1492 y
1495.



Mayo, [Burgos: Juan
de Burgos, 1495].



Hombre zodiacal,
Zaragoza: Pablo Hurus,
1492 y 1495.



Hombre zodiacal,
[Burgos: Juan de
Burgos, 1495].

Imagen 12. Tabla de las estampas de la *Teodor* y de las ediciones burgalesas del *Repertorio de los tiempos*

Muchas son las consideradas menudencias de imprenta, los pliegos populares y las obras breves que carecen de datos de identificación editorial y en ese amplio espectro de obras populares de amplia difusión y de comercialización local se halla la edición de la *Historia de la doncella Teodor* que, en las páginas que componen este trabajo, ha pasado de ser impreso indocumentado a convertirse no solo en un eslabón relevante en la actividad y tipografías del taller granadino de Andrés de Burgos, sino también en testigo de excepción, atendiendo a las relaciones editoriales con otros productos impresos, de parte de la serie iconográfica tallada en su origen para el *Repertorio de los tiempos* del taller burgalés de Juan de Burgos en 1495.

51 Remito a Haro Cortés (2021a: 449-492) para los incunables y las ediciones del *Repertorio de los tiempos* en el siglo XVI (451-462), también para la trayectoria de la obra de Andrés de Li en la imprenta burgalesa (474-481), y por lo que toca a las fases y evolución del modelo editorial del *Repertorio* (481-491).

Con todo, lo fundamental en esta investigación estriba en poder identificar editorialmente el ejemplar, sin indicaciones tipográficas, de la *Historia de la donzella Theodor*, como perteneciente a la edición impresa en Granada por Andrés de Burgos, c. 1526-1540.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M^a Carmen (1995): “La enseñanza de las primeras letras y el aprendizaje de las artes del libro en el siglo XVI en Sevilla”, *Historia, Instituciones y Documentos*, vol. 22, 39-85 [https://doi.org/10.12795/hid.1995.i22.02; 03/09/23].
- (2007): *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2009): *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos*. I Impresores. Zaragoza: Libros Pórtico.
- BARANDA, Nieves e INFANTES, Víctor (1993-94): “Post Mettmann. Variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la donzella Teodor*”, *La Corónica*, vol. 22.2, 61-88.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1970): *Cartulario de la Universidad de Salamanca en el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BERGER, Philippe (2004): “La crisis de 1506-1509. Crónica de una quiebra anunciada”, Pedro M. Cátedra y M^a Luisa López-Vidriero (dirs.), M^a Isabel de Páiz Hernández (ed.). *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América. Tomo I*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 393-403.
- BRIQUET, Jacques M. (1923 [1907]): *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols. Leipzig: Karl W. Hiersemann.
- BRIQUET ONLINE, Österreichische Akademie der Wissenschaften-Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris [https://briquet-online.at/; 03/09/23].
- CASASDEL ÁLAMO, María (2021): *La imprenta en Valladolid. Repertorio tipobibliográfico (1501-1560. Tipografía gótica)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- CASTILLEJO BENAVENTE, Arcadio (2019): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*. Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 2 vols.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1996): “Límites de control del libro infantil (reformas religiosas y *Cartillas* escolares en el primer tercio del siglo XVI)”, Agustín Redondo (dir.). *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 25-27 septembre 1995)*. París: Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 327-349.
- (2001): *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco Libros, 1996, 2 vols.

- DESLANDES, Venancio (1888): Documentos para a Historia de typographia portugueza nos séculos XVI e XVII. Lisboa: Imprensa Nacional.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1975): *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 2 vols.
- FIALHO CONDE, Antónia (2018): “Impressos de Sevilha na Biblioteca Pública de Évora, os livros enquanto *mestres mudos, intérpretes da vontade e tesourerios da memória*”, Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde (coords.). *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 56-73.
- FILIGRANAS HISPÁNICAS, Instituto del Patrimonio Cultural de España [<https://www.cultura.gob.es/filigranas/proyecto>; 03/09/23].
- GALLARDO, Bartolomé José (1863): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: M. Rivadeneyra, 4 vols.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1952): Notas sobre la edición de “Menina e moça” de Évora por Andrés de Burgos (1557). Granada: Universidad de Granada.
(1970): *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA-CERVIGÓN DEL REY, Inmaculada (2019): *La etapa de esplendor de la imprenta toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [<https://eprints.ucm.es/id/eprint/59938/>; 03/09/23].
- GAYANGOS, Pascual de (1874): Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800. Con un discurso preliminar. Madrid: M. Rivadeneyra.
- GESTOSO PÉREZ, José (1924): *Noticias inéditas de impresores sevillanos* (obra póstuma). Sevilla: Imprenta y Litografía de Gómez Hnos.
- GRIFFIN, Clive (1988): *The Crombergers of Sevilla. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon Press.
- GW (1968-en progreso), *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Leipzig, K. V. Hiersemann. [<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>; 03/09/23].
- HARO CORTÉS, Marta (2020a): “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el *Repertorio de los tiempos*”. Isabella Tomassetti (coord.), Roberta Altivi, Aviva Garribba, Massimo Marini, Debora Vaccari (eds.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, 2 vols. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 1645-1661.
(2020b): “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta burgalesa: a propósito de una nueva edición del taller de Juan de Junta, c. 1535-1540”, *Revista de Literatura Medieval*, vol. 32, 163-189 [<https://doi.org/10.37536/RLM.2020.32.0.81432>; 03/09/23].
(2021a): “Una nueva edición del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li (Burgos: Juan de Junta, 1533)”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 101, cuaderno 324, 449-492 [<https://revistas.rae.es/brae/article/view/486>; 03/09/23].

- (2021b): “Contexto editorial, cultural y socio-político de la edición príncipe de la *Historia de la doncella* Teodor (Toledo: Pedro Hagenbach, 1500-1501)”, *Rilce*, vol. 37.2, 650-684 [<https://doi.org/10.15581/008.37.2.650-84>; 03/09/23].
- IB = WILKINSON, Alexander S. (2010): *Iberian Books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden–Boston: Brill. Books Project [<https://iberian.ucd.ie/>; 03/09/23].
- IBE = GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco (1989-1990): *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- ISTC (2016-en progreso), *Incunabula Short Title Catalogue: International Database of 15th-century European Printing*, London: British Library [<http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html>; 03/09/23].
- LÓPEZ-VIDRIERO, M.^a Luisa (1992): “Treze cuestiones de amor: una edición “a hurtadas” de Andrés de Burgos en 1541”. M.^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.). *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, 301-305.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2023): “Miente el colofón y hablan las xilografías: el *Palmerín de Olivia* (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1562) impreso en Évora por Cristóbal de Burgos, 1581”, *Tirant*, 26, 277-300 [<https://doi.org/10.7203/tirant.26.27880>; 03/09/23].
- MARTÍN ABAD, Julián (1997): “Apunte brevísimo sobre la imprenta incunable granadina”. Cristina Peregrín Pardo (coord.). *La imprenta en Granada*. Granada: Universidad de Granada-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 13-20. (2001), *Post-incunables ibéricos*. Madrid: Ollero & Ramos.
- METTMANN, Walter (1962): *La Historia de la Donzella Teodor*. Ein spanischen Volksbuch arabischen Ursprungs Untersuchung und fritische Ausgabe der ältesten bekannten. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- MOLL, Jaime (1994): “Un caso de atribución de impresos: de Valencia a Sevilla”, Sonsoles Celestino Angulo (coord.). *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 243-252.
- NORTON, Frederick John (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press. (1997): *La imprenta en España 1501-1520*. Edición anotada, con un nuevo “Índice de libros impresos en España, 1501-1520” por Julián Martín Abad. Madrid: Ollero & Ramos.
- OSORIO PÉREZ, M.^a José, MORENO TRUJILLO, M.^a Amparo y OBRA SIERRA Juan M.^a de la, (2001): *Trastiendas de la cultura. Librerías y libreros en la Granada del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1977): *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona-Oxford: Palau-Dolphin Books, 28 vols.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2006): *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*. Gijón: Ediciones Trea.

- PHILOBIBLON, FAULHABER, Charles B. (1997-en progreso): Bancroft Library. Berkeley: University of California [<http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/index.html>; 03/09/23].
- PUYOL, Julio (1924): “Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 84, 32-119.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (1997): *La imprenta en Segovia (1472-1900)*. Madrid: Arco Libros, 2 vols.
(2000): *El libro en España y América*. Madrid: Arco Libros.
- RHODES, Dennis E. (2004): “Italy and Spain in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Connections in the Book Trade”, Pedro M. Cátedra y M^a Luisa López-Vidriero (dirs.), M^a Isabel de Páiz Hernández (ed.). *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América. Tomo I*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 319-326.
- RIAL COSTAS, Benito (2021): “Juan Tomás Favario and the Paper Trade in Early Modern Spain or the Supply of Paper as a New Modality of Publishing”, Daniel Bellingradt y Anna Reynolds (eds). *The Paper Trade in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 106-124.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872): *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta Ferrer y Orga, 2 vols.
- SIMÓN DÍAZ, José (1986): *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC.
- SUCHIER, Walther (1910): *L'enfant sage* (Das Gespräch des Kaisers Hadrian mit dem klugen Kinde Epitus). Die erhaltenen Versionen herausgegeben und nach Quellen und Textgeschichte untersucht. Dresden-Halle: Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-Max Niemeyer.
- TORRES SANTO DOMINGO, Marta (2010): “La destrucción del patrimonio bibliográfico de la Universidad Complutense de Madrid durante la Guerra Civil (1936-1939)”, Arturo Colorado Castellary (coord.). *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 229-246.
- USTC = *Universal Short Title Catalogue. A digital bibliography of early modern print culture*, University of St. Andrews (Reino Unido) [<https://www.ustc.ac.uk/>; 03/09/23].
- VÍLCHEZ DÍAZ, Alfredo (1990): *La imprenta en Granada en el siglo XVI*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 3 vols.
(1997): “Primeros Pasos. El siglo XVI”, Cristina Peregrín Pardo (coord.). *La imprenta en Granada*. Granada: Universidad de Granada-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 21-42.
- VINDEL, Francisco (1945-1951): *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 10 vols.
- WAGNER, Klaus (1982): Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- WIES, *Watermarks in Incunabula printed in España*, La Haya, Kommission für Schrift und Buchwesen des Mittelalters [<https://bernstein.oeww.ac.at/databases/wies/index.html>; 03/09/23].

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Marta Haro Cortés es Catedrática de Literatura Española en la Universitat de València. Es especialista en Literatura Medieval y entre sus publicaciones pueden destacarse los siguientes libros: *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético* (1995), *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII* (1996), *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)* (1998), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias* (2003), *Morgante* (2010), *La iconografía del poder real: el códice miniado de los Castigos de Sancho IV* (2014). Dirige desde 1996 la revista *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial* y es la directora del portal *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)* y de los portales académicos *Aul@Medieval* y *Portal Celestinesco*. Actualmente es la presidenta de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Fecha de envío: 31-10-2023

Fecha de aceptación: 08-11-2023

¿DEBE PROPONERSE UNA NUEVA TIPOLOGÍA DEL ROMANCERO IMPRESO? (Should We Propose A Printed Romancero's New Typology?)*

Alejandro Higashi**

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México
Academia Mexicana de la Lengua

Abstract: In this work, I present the need to reflect on a new typology for the classification of the printed Romancero, considering the editorial motivation that promoted the publication of these materials in the first half of the 16th century. Although critics have currently accepted that some labels confuse more than they explain (for example, *Romancero erudito*) and have seen that the chronological stages set by neotraditionalism are not fulfilled from the perspective of empirical evidence, it is a current nomenclature, assumed as good and repeated both in research papers and in manuals for use.

Keywords: Typology, Ancient Spanish Ballads, Erudite Ballads, New Ballads, Romancero and printing, canon.

Resumen: Expongo en este trabajo la necesidad de reflexionar sobre una nueva tipología para la clasificación del Romancero impreso que tome en cuenta la motivación editorial que impulsó la publicación de estos materiales en la primera mitad del siglo XVI. Aunque la crítica más reciente ha aceptado en la actualidad que algunas etiquetas confunden más de lo que explican (por ejemplo, la de *Romancero erudito*) y ha visto que las etapas cronológicas marcadas por el neotradicionalismo no se cumplen desde la perspectiva de la evidencia empírica, se trata de una nomenclatura vigente, asumida como buena y repetida tanto en trabajos de investigación como en manuales al uso.

Palabras clave: Tipología, Romancero viejo, Romancero erudito, Romancero nuevo, Romancero e imprenta, canon.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa»

** **Dirección para correspondencia:** Alejandro Higashi. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Departamento de Filosofía, edif. F, cubículo 107. San Rafael Atlixco, 186. Col. Vicentina, C. P. 09340 CDMX, México. (ohigashi@izt.uam.mx).

1. El canon en la práctica y la abstracción de la tipología

Un canon puede definirse, de forma algo apresurada, como un listado de obras consideradas modélicas por un grupo en un momento específico. Esta sencilla definición nos pone de inmediato en apuros, porque cualquier listado podría tener eventualmente un valor canónico: el inventario de ventas de una red de librerías, la lista de los libros más consultados en bibliotecas públicas, los libros mejor reseñados por los medios de comunicación en un año, el currículo de los cursos universitarios, la lista totalmente personal y arbitraria de los libros preferidos por un lector común (importante, al menos, para ese lector y su círculo). La evidencia nos demuestra que el canon no es una entidad única e invariable, sino el conjunto de preferencias de instituciones e individuos que anda circulando por ahí en toda su admirable y dinámica heterogeneidad; dicho lo cual, resulta evidente pensar en el canon como en un espacio de negociación donde todas estas entidades establecen pactos que determinan la posición de una obra dentro de uno o varios sistemas de valores. Así, el inventario de ventas de las librerías podría influir en la lista personal de un lector promedio, pero quizá ser muy ajena al currículo universitario. La estimación de una obra no es un valor intrínseco que trasciende las épocas; por el contrario, se fragua en los distintos escenarios en los que se le valora; escenarios cuyas conexiones no siempre son lógicas y claras. Como apuntó Alastair Fowler (1979: 97-100), el canon literario no es estable ni totalmente coherente, sino que existe a través de sus realizaciones en un canon oficial, un canon personal, un canon de todo lo publicado, un canon potencial de todo lo existente, un canon accesible de todo lo que puede adquirirse con relativa facilidad y todas sus posibles variantes.

Formular una tipología a partir de este horizonte complejo no es fácil, pero claro que se trata de un paso necesario para establecer patrones, reducir la impresión de variedad y presentar una simplificación que permita identificar los aspectos más relevantes del género con un mayor grado de generalización. Una tipología convierte una realidad empírica, diversa y dinámica, en un esquema simplificado de esa realidad. Estas tipologías, por desgracia, no están divorciadas del contexto científico en el cual se formulan y, en su ánimo de ser coherentes con las demás ideas de la disciplina, pueden ofrecer una síntesis algo distorsionada de la realidad que termina por suplantarla sin remedio. Para el Romancero impreso, Agustín Durán clasificó su selección “por series de materias y asuntos” (1854: V) y los dividió en tres grandes grupos: los *fabulosos o novelescos* (moriscos, caballerescos y vulgares), los de *historia* (de historia verdadera o tradicional) y los de *varios* (los amorosos, satíricos o burlescos, los morales) (1854: IX). Ya en aquel momento se refería Durán al método que deseaba ensayar: “atendiendo a su espíritu, carácter, construcción y lenguaje” (1854: v). Esta propuesta se fue consolidando, de mano de la necesidad de proponer una historia literaria coherente con los principios del neotradicionalismo, que al final ofreció una matriz que sirvió para organizar, de vuelta, el corpus. El romancero de Amelia García-Valdecasas, de 1986, expresa estas ideas en las tres divisiones principales de la selección: *Romances viejos*, *Romances de transición* y *Romances nuevos*; los *viejos*, a su vez, estarían divididos en épicos, novelescos, históricos, fronterizos y de antigüedad clásica; los de transición corresponderían al *Romancero erudito*; los *nuevos* a los moriscos, burlescos moriscos, africanos, pastoriles e históricos; las fronteras, como puede verse, son

estilístico-cronológicas y van de los orígenes del Romancero a la década de 1550, del lapso de 1550 a 1580 y los publicados después de 1580. Esta tripartición se correspondería, como lo quería Durán, con el análisis de su “construcción y lenguaje”: los *viejos* derivaban de la épica, eran anónimos y mostraban un estilo tradicional basado en el fragmentarismo y estilo formular (García-Valdecasas 1986: 17-50); los *de transición* (1550-1580), de autoría reconocida (Alonso de Fuentes, Lorenzo de Sepúlveda, Juan Timoneda, Lucas Rodríguez, Pedro de Padilla) y un estilo artificioso donde, paradójicamente, campeaba el prosaísmo, glosaban imperfectamente las crónicas (1986: 51-55); los *nuevos* estaban caracterizados por el estrofismo, el uso del estribillo y las anáforas (1986: 56-97).

Aunque la clasificación resulta clara y de golpe podemos pensar en algunos ejemplos que la respaldan (esa es una virtud de los lugares comunes), la realidad está muy lejos de este esquematismo; como advierte la misma García-Valdecasas, “más de la mitad de los Romances que Juan de Escobar nos transmite son eruditos y, sin embargo, su obra era considerada como parte del Romancero nuevo” (1986: 58). Las investigaciones posteriores han contribuido a poner en crisis más de una de estas nociones: el Romancero más temprano no fue folclórico, sino que circuló en las cortes y así llegó a los primeros impresos... y no se trata de un corpus reducido, como ha dejado bien clara la edición de Virginie Dumanoir (2021); el anonimato de los primeros Romances también es un mito, como ha demostrado Vicenç Beltran (2019), y esperar hasta 1580 para hablar de un Romancero artístico de autoría reconocida frente a la obra de Lorenzo de Sepúlveda o Alonso de Fuentes no tiene mucho sentido (Higashi 2017a: 149-151); sobre el fragmentismo, está claro que los impresores lucharon contra él con toda su energía (Higashi 2020). Respecto a un Romancero erudito basado en fuentes escritas en prosa, su auge no puede retrasarse hasta 1550; este fue un procedimiento común desde las primeras menciones y los primeros impresos, como han demostrado Jimena Gamba Corradine (2018) y Alejandro Higashi, Mario Garvin (2021: 29-41).

En fin... estos pocos datos deberían convencernos de lo importante que resulta revisar nuestras tipologías de vez en cuando para asegurarnos de que lo que sabemos sobre las prácticas no contradice de forma tan absoluta nuestra imaginación teórica.

2. Prácticas lectoras y canon

¿Cómo se recibe un Romance en este canon dinámico e inestable? Parece claro que el Romancero que circuló en las cortes no tenía una raíz folclórica, pero su proximidad con fuentes cultas tampoco fue el valor predominante. En un ámbito que no era totalmente cortesano, pero tampoco ciento por ciento popular, el público letrado incorporó muy rápido el Romance a sus prácticas lectoras. En el primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea* publicado por Fadrique Alemán de Basilea en Burgos, en 1499, durante el contrapunto cómico que se establece entre Calisto y Sempronio, su amo le ordena “tañe & canta la mas triste cancion q sepas” (aiii r) y Sempronio sólo atina a interpretar el íncipit de una letanía de eventos y personajes tomados de la *Vita Neronis* de Suetonio: “Mira Nero de tarpeya a roma como se ardia: gritos dan niños & viejos; & el de nada se dolia” (aiii r). El Romance expresa, por medio de una retorcida analogía, la pasión que consume a Calisto (“mayor es

mi fuego: & menor la piedad de quiē yo agora digo”), pie para que Sempronio se pregunte burlonamente “como pued’ser mayor el fuego q atormēta vn viuio q el q quemo tal cibdad & tanta multitud de gente” (aiii r).

La mención de este Romance dentro de una obra de teatro universitario a finales del XV sugiere que para el público letrado resultaban afines la lectura de la *Comedia* (obra de teatro de atril que imitaba las obras de Plauto y Terencio) y la de un Romance producto del juego intelectual de una obra castellana nutrida por circunstancias, lugares y personajes tomados de Suetonio. Que Calisto no se sorprenda por su inserción repentina revela cierto gusto por el Romance de historia antigua, cuyos temas fueron tomados de la cultura libresca del periodo. Que sea Sempronio, un criado, quien lo recuerde y cante, manifiesta el interés de diferentes estamentos del público urbano, sin importar su formación libresca o no. El Romance no se cita para ilustrar la tiranía de Nerón, de cualquier otro mandatario o un momento particular de la historia de Roma, sino como ejemplo de amores apasionados, lo que sugiere que la impresión dejada por el incipit en su público fue más fuerte que el desarrollo mismo del Romance (la relación en castellano del mayor número de situaciones, nombres y topónimos de la obra de Suetonio). También como un Romance amoroso se publicó en el *Cancionero* de Velázquez de Ávila (hacia 1535) (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 629) y en el *Espejo de enamorados* por los mismos años (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 870). Su vocación erótica, probablemente influida por la misma *Comedia* y *Tragicomedia*, prevalecería hasta una contrahechura publicada en Valencia hacia 1590 (“Romance contrahecho a aquel que dice «mira Nero de Tarpeya», «Miraua el Rey de la gloria al mundo cómo se ardia»”, Rodríguez-Moñino 1997: 664.5). Si la hipótesis de Álvaro Alonso (2016: 33-36) es correcta, este Romance habría inspirado la composición del soneto “Mentre i superbi tetti a parte a parte...” de Giovanni Muzzarelli, también de trama amorosa, pero a la que se sumaba la elegante síntesis del soneto (lo que encumbraba nuestro Romance hasta su mismo nivel en el canon literario).

La primera traducción al castellano de la *De vita duodecim Caesarum libri VIII* fue tardía (1596), pero circulaba en latín desde 1470, lo que permite suponer que el autor del Romance partió de la versión latina para este romanceamiento (Higashi, Garvin 2021: 584). Aunque esta tarea parece culta en exceso, no hay que perder de vista que el Romancero cumplía con una función divulgadora, poniendo al alcance del público cortesano una obra que, en su formato original, en latín y con la espesa densidad de la prosa, no sería fácil digerir. Para este trabajo, aprovecho el manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Nacional de España. En algunas secciones, resulta evidente la cercanía entre los octosílabos en castellano y el texto latino, incluso por su fraseología: “dela torre de mecenas / lo miraua todo y veyá” procede de “Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans” (VI, xxxviii); “el que antes nueue meses / que tiberio se moria” proviene de “Nero natus est ante noue menses qm Tiberius excessit” (f. 109v); la escena donde Nerón canta ataviado como actor de teatro también está tomada *verbatim* del texto latino:

el que siguió los christianos
el padre de tyrania
de ver abrasar a roma

gran deleyte recebia
vestido en scenico traje
decantaua en poesía (*Espejo de enamorados*, f. a vii r).

laetusque “flammae,” ut aiebat, “pulchritudine” *Halosin Ilii* in illo suo scaenico habitu decantavit (VI, xxxviii).

Como sucedía a menudo con los romanceamientos, se amplificaban unas partes y se resumían otras. Cuando el autor anuncia que “con prodigios y señales / en este mundo nacia”, en realidad presenta una apretada síntesis de un texto más extenso en su modelo latino:

De genitura eius statim multa et formidolosa multis coniectantibus praesagio fuit etiam Domiti patris vox inter gratulationes amicorū negātis quicqm ex se & Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse. Eiusdem futurę infelicitatis signum euidens die lustrico extitit. Nam C. Caesar rogante sorore ut infanti ei quod uellet nomen daret intuens Claudium patruū suum, a quo mox p̄cipe adoptatus est: eius se dixit dare: neq ipse serio: sed per iocum & aspernante Agrippina: q̄x tum Claudius inter ludibria aulae erat (VI, vi; f. 108v).

Esta vocación sintética se repite en “que a su Séneca dio muerte, / el que matara a su tía”, resumen de “Saenecam praeceptorē ad necem compulit quāuis saepe commeatū petenti bonisq̄ cedenti persancte iurasset suspectum se frustra: periturx q̄ poti^{us} qm nociturx ei” (VI, xxxv; f. 119v).

Resulta muy interesante constatar que el romanceamiento de la *Comedia de Calisto y Melibea* publicado por Jacobo Cromberger en 1513 mantuvo este episodio, pese a la celeridad con la que narra las acciones más relevantes y escandalosas de la trama, con lo cual, se trata de un Romance dentro de otro adaptado al asonante en -á:

mas toma lo tu sēpronio
& cantasses vn cantar
el mas triste de sonido
que se pudiesse hablar
sempronio tomo el laud
y empeçara de cantar
mira nero de tarpeya
a roma la gran cibdad
mira la como se ardia
sin ninguna piedad
el le mada echar el fuego
con su mucha crueldad (f. 1r).

Como en la *Comedia*, prevalece la lectura alegórica del fuego y se obvia el valor histórico de los datos recogidos en los versos siguientes. De hecho, varios octosílabos después se pondera todavía el fuego que siente Calisto (aunque se prescinde del tono censor y algo burlesco que prevalece en el Sempronio del modelo):

allí respondió calisto
& mira que fue a fablar
mayor es el triste fuego
& menor la piedad
q me qma mis entrañas
que no me dexa reposar
no digas esso señor
no quieras desesperar
escucha vn poco sēpronio
yo te lo quiero contar
fuego q cien años dura
mayor se puede llamar
q lo q en vn día passa
avn q qme una cibdad (f. 1r).

Para la crítica moderna, el Romance es o una muestra pedante de erudición (Gonzalo Menéndez Pidal) o una broma erudita (Di Stefano) (Alonso 2015: 10). Para el público lector del siglo XVI, fue un Romance más que, a semejanza de otros muchos del periodo, inició como un resumen en verso de otra obra en prosa de mayor amplitud que se deseaba dar a conocer más por extenso y terminó adaptándose a los gustos del público de su momento. Los impresores, pendientes de los vaivenes del mercado editorial, exploraron distintas posibilidades: influidos probablemente por el éxito de *Celestina*, que difícilmente podrían no conocer, continuaron por la senda de una lectura alegórica, lo que favoreció su ingreso a las misceláneas (antologías y pliegos sueltos) de tema amoroso. Pasadas varias décadas y habiéndose consolidado el prestigio de un Romancero basado en fuentes historiográficas, fue posible una lectura diferente. Martín Nucio le dio un giro político en su compilación de 1546 al insertarlo entre el Romance de Tarquino (“Aquel rey de los romanos...”) y el del papa Clemente VII que ve a Roma destruida por el saqueo de las tropas españolas (“Triste estaba el padre santo...”) (Higashi, Garvin 2021: 529); quizá esta novedosa interpretación se haya tomado de los pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 1077) o, ideada originalmente por Nucio, haya ido a parar a ellos. En este conjunto, dejó de resaltarse su valor alegórico y cobró fuerza su naturaleza ejemplar; así, este Romance se convertía en una ilustración de los excesos de un tirano.

Con este horizonte en mente, ¿dónde deberíamos clasificarlo dentro de una tipología? ¿Entre los Romances de historia antigua? ¿Entre los eruditos basados en fuentes escritas previas? ¿Entre los cortesanos de tema amoroso? ¿Entre los burlescos? ¿Entre los morales que intentan exponer un vicio y erradicarlo? Hasta ahora habíamos pensado en públicos bien diferenciados para cada grupo de Romances: uno culto para el Romancero que tomaba sus temas de libros que por una u otra razón se habían convertido en éxitos de venta; otro popular, para el Romancero viejo desgajado de la épica; otro refinado, para el Romancero cortesano de tema amoroso y estilo alegórico. Las prácticas lectoras, sin embargo, ponen en crisis todas estas categorías y nos enfrentan a una realidad más compleja donde el mismo romanceamiento de un texto latino de Suetonio divirtió por igual al público cortesano y al

letrado; se leyó con naturalidad en clave alegórica-amorosa y más bien sorprendió un poco cuando se adaptó a una lectura política en una serie dedicada a tiranos de la antigüedad. Evidentemente, el común denominador de una tipología que responda a este cúmulo de situaciones sería su flexibilidad categorial.

3. Prácticas de consumo y canon

El caso anterior ilustra bien la problemática que sobreviene al intentar ajustar las tipologías teóricas a las prácticas de lectura observadas. Pero no es el único enfoque posible. Respecto al Romancero impreso y a las prácticas de consumo, la evidencia muestra un canon dinámico en torno a la primera mitad del siglo XVI, reflejo del gusto de los compradores y de los cambios en la oferta de la imprenta de la época. Si aceptamos que el género resulta el más decisivo de los muchos factores que determinan un canon (Fowler 1979: 100), podremos apreciar mejor algunas constantes de este proceso.

En 1511, Hernando del Castillo fue el primero en dedicar una sección importante de su *Cancionero general* al Romance: esta sección estaría después de las obras de devoción y moralidad (Joaquín González Cuenca 2004: núms. 1-44), que serían las más atractivas para el público de la época por su comprobada vocación edificante, y de las de los autores (núms. 45-266), ubicados en una clara progresión jerárquica según su prestigio (Santillana a la cabeza, seguido por Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, etc.). Los *Romances* (núm. 422-459) estarían ubicados muy favorecedoramente después de las *canciones* (núms. 267-421), pero antes de las *justas* (núms. 460-565), de las *glosas de motes* (núms. 566-606), de los *villancicos* (núms. 607-655) y de las *preguntas y respuestas* (núms. 656-711). El criterio para seleccionar estos Romances no fue inocente; prevalece la expresión sintética (aunque no en las glosas, amplificatorias por naturaleza): sólo se tomaron 28 versos (núm. 422/1) de los 452 del Romance “Media noche era por hilo...” en la edición de Nucio (Higashi, Garvin 2021: núm. 10), aunque luego seguía la glosa de Francisco de León que sumaba 140 versos más (núm. 422/2), la contrahechura de Lope de Sosa de 24 versos (núm. 423/1) y la deshecha (núm. 423/2) y la glosa de Soria (núm. 423/3), otros 117 versos. “Rosa fresca, rosa fresca...” (núm. 424/1) tenía 22 versos y la glosa de Pinar (núm. 424/2) 110. Algunos Romances eran más breves y otros más extensos (426/1 tenía 6 versos, 440/1 tenía 44 y 456/1 alcanzó los 80), pero la tendencia general es hacia la brevedad. Respecto a los temas, prevalece por mucho la expresión sentimental, de tono introspectivo, expresada en el Romance alegórico o el peregrinaje de amor: “Maldita seas, Ventura...”, “Yo me estava en Pensamiento...”, “Reniego de tí, Amor...”, “Durmiendo estava el Cuidado...”, “Estávase mi cuidado...”, “Dezíme vos, Pensamiento...”, “Esperança me despide...”, “Con mucha desesperança...”, “Gritando va el cavallero...”, “Ya desmayan mis servicios...”, “Caminando por mis males...”, “Mudado se ha el Pensamiento...”, “Por un camino muy solo...”, “Caminando sin plazer...”, “Estando en contemplación...”, “Alterado el Sentimiento...”, “Triste estava el cavallero...”, “Amara yo una señora...”, “Mi Desventura, cansada...”, “Mi Libertad en sossiego...”, “Dígasme tú, el Pensamiento...” y donde quizá podría colocarse “Valencia, ciudad antigua...”. A estos Romances alegóricos habría que añadir los conceptuosos que aparecen en menor proporción (“Estando desesperado...”,

“Para el mal de mi tristeza...” y “Descúbrase el pensamiento...”). Se compilaron, de forma excepcional, tres Romances caballerescos (uno troyano y dos carolingios protagonizados por el conde Claros y Durandarte), uno fúnebre (“A veinte y siete de março...”), uno morisco (“Yo me era mora Moraima...”) y uno sobre la pasión (“Tierra y cielo se quexavan...”). Como ya demostró Germán Orduna en un estudio clásico (1989), estos Romances fueron seleccionados conforme a los criterios de la lírica de cancionero y, para asegurar su inserción en el sistema literario, se acompañaron de un complejo sistema de glosas que enfatizaban el plano conceptual de la composición y recauzaban la interpretación del Romance primitivo. Al menos dos décadas antes de 1511, los Romances amorosos y alegóricos ya habían conquistado a las cortes del *Cancionero musical de palacio* (Orduna 1992) y podemos hacernos una idea muy clara de sus tonos estilísticos y de su alcance estético en general gracias al *Romancero cortés manuscrito* espléndidamente editado por Virginie Dumanoir (2021).

El auge y el reconocimiento del que gozó el Romance en los círculos cortesanos lo convirtió en un modelo al que muy pronto aspiraron otros grupos periféricos: letrados de escasos recursos, ciudadanos que trataron de apropiarse el refinamiento intelectual de la corte, servidores deslumbrados por estos bienes culturales y varios otros que todavía no hemos identificado (Beltran 2005: 87). Los impresores del periodo no pudieron ignorar a este público potencial, en aumento creciente, ni el nuevo nicho de mercado que se inauguraba. Para sortear los vaivenes económicos de los talleres, los dueños de los talleres buscaron mantener ingresos constantes, aunque módicos, y se fijaron precisamente en el catálogo de éxitos comerciales. ¿Cómo vender estas historias de nuevo, en tirajes más amplios, aunque con precios más bajos? Lógicamente, no podían alcanzar mejores ventas en los formatos tradicionales (el desmesurado folio para el *Cancionero general*, por ejemplo), por lo que buscaron nuevas opciones de venta a través de obras divulgativas que fueran económicamente más accesibles. En la prosa de ficción, Víctor Infantes ha subrayado la visión comercial que enmarca la narrativa caballerescas breve, mediante el despliegue de temas que habían probado ser de interés para el público lector (muchos de ellos medievales) y formatos editoriales más económicos y manejables (Infantes 1988-89 y 1996). En el caso de la lírica, tampoco faltaron los esfuerzos. El más simple y directo fue un compendio del *Cancionero general* de 1511 titulado *Cācionero llamado guirlanda esmaltada d galanes y eloquentes dezires de diuersos autores* (Cromberger, ca. 1514), que Antonio Rodríguez-Moñino describió como “descuidado y chapucero” y “una torpe reducción de la obra de Castillo, tan ruda e imperfecta que sigue su mismo orden topográfico y, al eliminar poesías intermedias [...] mezcla y confunde autorías y embrolla lo que estaba claro” (1968: 57). Probablemente tenga razón, pero lo cierto es que Juan Fernández de Constantina cumplió con el objetivo que se propuso: reducir las 1033 composiciones de la edición primitiva a las trescientas de su nueva compilación (Garvin 2007: 128). Por lo que toca a la sección de nuestro interés (ff. lvi r-lxvi v de Fernández de Constantina), se copian las rúbricas y los romances exactamente en el mismo orden en el que fueron publicados en el *Cancionero general* de 1511, con lo que esta *Guirlanda esmaltada* termina por ofrecer un producto bibliográfico comercialmente más accesible que pasaba del denso formato en folio, con una impaginación compleja a tres columnas, al libro portátil en cuarto a doble columna.

Adelgazar la nómina de romances también contribuyó a darle mayor fluidez a la sección: de los 48 romances en la obra de Hernando del Castillo, la *Guirlanda esmaltada* sólo recogió 29 composiciones (entre romances y glosas), 5 villancicos y 3 deshechas (Garvin 2007: 128-129); con este propósito, se sustrajo la nada despreciable cantidad de 32 composiciones (Joaquín González Cuenca 2004: núms. 424/1 y 2, 426/1 y 2, 427/1 y 2, 439/1 y 2, 440/2, 441, 442/1 y 2, 443/1 y 2, 447/1 [3], 447/4, 447/1[4], 447/5, 450, 451/1 y 2, 452, 453/1 y 2, 454/1 y 2, 455, 456/1 y 2, 458/1 y 2, 459/2; lo anterior, precisa lo apuntado en Higashi, Garvin 2021: 20).

Otra tentativa que a la postre resultó muy eficaz fue la alianza entre el pliego suelto y el Romance para difundir versiones sumarias de historias que interesaron al público, pero a las que no siempre tuvo fácil acceso por sus desarrollos narrativos más complejos y precios superiores. Como ha señalado Vicenç Beltran (2005: 87-92), fue Jacobo Cromberger quien ensayó primero, con relativo éxito a juzgar por los ejemplares conservados, la publicación de Romances en pliegos sueltos donde desfilaron los personajes del ciclo carolingio (Gayferos, el conde Alarcos, el conde d'Irlos, el conde Guarinos, Montesinos y Oliveros) como protagonistas de largas y truculentas historias. Estos Romances eran resúmenes en verso de obras en prosa de mayor extensión, a manera de *traslados* o *romanceamientos* (Higashi 2021: 665-668 y Higashi, Garvin 2021: 29-41). La mayoría de los pliegos de este periodo ilustran bastante bien este procedimiento. Veamos algunos ejemplos. Si pensamos en uno de los pliegos más tempranos, de 1513, todavía con una impaginación que luego se volverá infrecuente a cuatro columnas, se trata de una consecuencia directa de la excelente aceptación que tuvo la *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499), de donde deriva (como demuestra Snow 2006). Desde su título, presume su intención de no dejar fuera ninguna de las crudas muertes en escena que habrían provocado la curiosidad morbosa del grueso del público: *Romance nueuamēte hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores & delas desastradas muertes suyas & dela muerte de sus criados Sempronio & parmeno & dela muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora en sus amores* (fol. 1r). Para mantener un equilibrio entre la brevedad que exigían los tres folios y medio que ocupa el Romance y la historia completa que se prometía, había que apegarse a una exposición sumaria de lo más sustancial de la trama y varios de los diálogos más extensos, para lo cual se prescindió, como ya lo ha expuesto con agudeza Joseph Snow (2006: 4-19), de la profundidad psicológica de los personajes (desparece, por ejemplo, la crítica de Pármeno a Celestina), de algunos autos (autos II, VIII y IX), de algunos personajes (Centurio y Traso) y de no pocos diálogos y situaciones si no suprimidos, sí tratados de forma muy esquemática. En cuanto a lo que se mantiene, el procedimiento tiene algunas semejanzas con el romanceamiento o traslado de textos cronísticos (como lo he podido tratar en Higashi 2021: 670-678): se conserva una fraseología que recuerda al original y lo que no se suprime, se trata sumariamente.

La forma en que se compone este pliego celestinesco no es una excepción, sino más bien la regla. Si pensamos en el Romancero troyano, sabemos con certeza desde los trabajos de Jimena Gamba Corradine (2018: 28) que los Romances conservados, varios de ellos de publicación temprana, derivan directamente de una atenta lectura de la *Crónica troyana* impresa en Burgos en 1490, pero luego en Sevilla por la familia Cromberger en tres ocasiones

(1519, 1533 y 1540); también con un espíritu divulgador, Juan Sánchez Burguillos y Lorenzo de Sepúlveda compusieron varios de los Romances sobre historia de España del *Cancionero de romances* (1546), sacados de la *Crónica sarracina* (Sevilla, 1499, 1511, 1526 y 1527) y de *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alonso llamado el Sabio* (Zamora 1541 y 1543) de Florián de Ocampo (Garvin 2021 y en prensa; Higashi 2021: 668-678). Sobre el Romancero religioso, todavía poco estudiado, Vicenç Beltran ha adelantado algunas ideas que podrían hacernos pensar que los autores del periodo no procedieron con él de forma muy distinta a como lo hicieron con otras fuentes impresas; como ha apuntado, “su cultivo empieza con los orígenes del Romancero cortesano y aprovechaba su fácil difusión como instrumento de divulgación o publicidad religiosa, pero no solían mezclarse con los profanos” (2020: 63).

Los libros de caballerías también fueron un semillero para los autores de estos romanceamientos por encargo, como sabemos por los trabajos de María Cruz García de Enterría (1986) y Ma. Carmen Marín Pina (1997). En un pliego impreso con toda seguridad hacia 1515-1517 por Fadrique de Basilea, en Burgos, se publicó “Amadís el muy famoso / hijo del buen rey de Gaula” (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 990), una apretadísima síntesis de cómo el enano Ardián malinterpreta el afecto que siente Amadís por Briolanja, lo comunica a Oriana y provoca sus celos (*Amadís de Gaula*, I, capítulos XXI y LX); todo en apenas 12 octosílabos. Resulta evidente la intención de los impresores de captar el interés de ese público nuevo descrito por Vincenç Beltran (2005: 103), formado por “quienes habían oído hablar de aquellas obras pero no las habían leído por demasiado largas o por demasiado caras, o por estar, sencillamente, fuera de su ámbito cultural”. El procedimiento, lejos de agotarse, ganará fuerza con los años. En Higashi, Garvin (2021: 30-33 y 299-312) hemos tenido la oportunidad de analizar el romanceamiento de *La Trapesonada* (1533), tercer libro del ciclo de Reinaldos de Montalbán, basado en un juego de amplificaciones, supresiones y síntesis. De entre 1516-1520 es el *Romance nueuamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia con vn Uillancico*, también publicado por Cromberger (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 408; cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R-9436, algo posterior), un sumario muy apretado de un largo tramo de *Floriseo que por otro nōbre es llamado el cauallero del Desierto el qual por su gran esfuerzo y mucho saber alcanço a ser rey de Bohemia*, publicado por Diego de Gumiel en Valencia, en 1516 (cito por la edición de Guijarro Ceballos 2003). El Romance recoge el matrimonio secreto de Floriseo y la reina, la separación de los amantes recién unidos para salvar al reino del levantamiento encabezado por el Infante de Bohemia; de regreso, su paso por la Ínsula encantada, el hechizo de la reina Laciva que lo mantiene a su lado para defender su reino y engendrar un hijo con ella, hasta que lo rescata Perineo, su padre, luego de enfrentarlo en duelo. Floriseo vuelve a Bohemia, se separa de nuevo de la reina y camino a Constantinopla enfrenta el paso del duque de Macedonia, lo vence y el emperador reconoce el matrimonio secreto con la reina de Bohemia. Aunque la narrativa del Romance parece sumamente compleja y abarcadora, la verdad es que el autor omite muchos episodios muy amplios del libro de caballerías: suprime la amistad y relación de extrema confianza que se teje entre Floriseo y la reina de Bohemia a raíz de que la salva de un gigante (libro II, caps. I-XI); también omite varias aventuras en la Ínsula encantada: un

prólogo donde Fidelio adelanta los peligros de la reina Laciva y la enfrenta, el encuentro con la doncella que busca al caballero Arturio, la liberación de Cornelio del gigante, la visita al castillo de Polomón, la historia de la dueña de Filoto, la visita al castillo de Piromancia, la aventura de Cormanso y los hombres salvajes y varias más (libro II, caps. XII-XXV). Destaca del conjunto la exclusión de las cartas cruzadas entre Floriseo y la reina (caps. XXIII-XXV), la simpatía por el caballero que expresa la reina de Bohemia a Propicia y de lo que Propicia le dice respecto al linaje del caballero que permitiría un enlace (caps. XXVIII-XXX) y las diferentes visitas secretas que sostuvieron (caps. XXXII-XXXV). Como se ve, se da prioridad al tema amoroso y maravilloso por encima de las campañas militares o de escenas domésticas que apuntalan la verosimilitud del conjunto.

Hacia 1525, Carles Amorós imprimirá en Barcelona el *Libro en el qual se contienen cinquenta romances cō sus vilancicos y desechas. Entre los quales ay muchos dellos nueuamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo* (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 936), obra a la que rara vez se le ha prestado atención en los estudios sobre el Romancero (con excepción de Garvin 2020). El puro cambio de formato resulta ya muy significativo: de un día para otro pasa de una sección en una compilación que pretende ser exhaustiva al formato más prestigioso del libro misceláneo. Respecto del pliego suelto, esta nueva forma de presentación supera por mucho lo que podía hacerse en un cuadernillo. Este reconocimiento es parte importante de un camino de dignificación bien descrito por Vicenç Beltran (2016: 49-116). Lo primero que puede notarse en este nuevo formato es que la promesa del título justifica de inmediato un criterio de selección más amplio para cumplir con la cuota de 50 Romances: si bien como núcleo principal se conservan los textos sintéticos breves, de tono conceptuoso, sentimental e introspectivo del *Cancionero general* de 1511, podemos advertir una ampliación en la lista que sirve para publicitar los nuevos Romances. Este registro es un muestrario de los Romances que habían circulado en pliegos sueltos, pero también un catálogo de obras caracterizadas por su amplitud y complejidad narrativa y por la presencia de personajes que habían protagonizado con éxito diferentes obras narrativas del canon editorial: “Aquí comiençan cinquenta romãces en los quales han (sic) añadidos los siguientes romãces. El Romance de Calisto & Melibea. Otro q comiença En las salas de Paris. Otro d Guarinos. Otro de Gayferos. Otro al conde de Oliua. Otro del conde Claros. Otros tanbien de amores. Otro de la Reyna helena. Otros d Paris y las tres deesses. Y muchos otros Romances”. El paso del modesto pliego suelto al libro se tradujo en la posibilidad de incluir Romances de mayor extensión y complejidad, precisamente para aprovechar las nuevas dimensiones del soporte.

Con la formación de los Romanceros se optimizó una vía de acceso que ya existía en la sección de una miscelánea mayor y en el pliego suelto. La miscelánea romanceril (bajo sus distintas denominaciones: *Cancionero de romances*, *Romancero*, *Silva*, *Rosas*, *Flores*...) fue la respuesta directa de una imprenta en vías de consolidación que, para subsistir, no dudó en satisfacer las demandas de un público urbano interesado en libros misceláneos de narraciones caballerescas en octosílabos. Las misceláneas habían demostrado ya su capacidad para atraer la simpatía de los compradores: a pesar de su costo, proporcional a su lujo editorial en tamaño folio a tres columnas, formato más típico de la biblia y de las crónicas históricas que de poesía lírica (véase González Cuenca 2004: t. 1, 82-86), el

Cancionero general de Hernando del Castillo se reeditó al menos en 9 ocasiones entre 1511 y 1573, en ciudades que tenían una tradición librera como Valencia, Toledo y Sevilla. No es sino hasta la edición de Amberes en 1557 que se recurre al octavo, formato portable y de precio moderado que facilitaría su adquisición y agilizaría el flujo de ventas (José Vicente Salido López 2009: 158-161). El *Cancionero de romances* de Martín Nucio se publicó en 3 ocasiones en Amberes (1546, 1550 y 1555), una en Medina del Campo (1550), otra en Lisboa (1581) y reformulado en las *Silvas de varios romances* de Esteban de Nájera (1550 y 1551), siempre en formato de faltriquera (Higashi, Garvin 2021: 65-73).

Cada una de estas misceláneas reflejó los gustos literarios de su tiempo y en un lapso muy rápido (los 35 años que mediaron entre el ambicioso *Cancionero general* de 1511 y el *Cancionero de romances* de 1546) podemos apreciar el viraje de un Romancero que buscaba satisfacer los gustos de la corte (saturado por el Romance amoroso y el alegórico de tono introspectivo y moral) a otro radicalmente distinto, cuyos gustos parecen orientarse por los vaivenes del mercado del impreso: romanceamientos de obras más extensas de temática caballeresca en la que sobresalen los carolingios, de historia de España, de historia troyana y romana y donde los Romances cortesanos perdieron su protagonismo para terminar amontonados al final de la miscelánea. El orden del prólogo que antecede al *Cancionero de romances* de Martín Nucio muestra una jerarquía muy meditada por el impresor y que reflejaría, probablemente, las preferencias de su público comprador; como se sabe, Nucio quiso “que tuuiesen alguna orden” y colocó “primero los que hablan delas cosas de frãcia y delos doze pares, despues los que cuentan historias castellanas y despues los de troya y vltimamente los que tratan cosas de amores” (f. AII v); en sólo 35 años, los Romances de amores quedan al final y ceden su protagonismo a largas historias en verso (el primer Romance de la compilación de Nucio tiene 1366 octosílabos y probablemente fue colocado al principio como uno de los más atractivos para sus compradores) protagonizadas por los héroes de la narrativa caballeresca en prosa.

Los cambios de soporte trajeron consigo una nueva perspectiva en las estrategias de composición. Cuando el Romance ganó terreno y empezó a circular con independencia en los pliegos sueltos o en las misceláneas en forma de libro, los impresores buscaron temas que fueran atractivos para el público lector y se crearon alianzas muy ventajosas con la literatura caballeresca en prosa. Si el Romance prevaleció como un género apropiado para la divulgación de narraciones en prosa, históricas o novelescas, fue precisamente por su capacidad narrativa. Como ha señalado con mucha perspicacia Gloria Chicote:

La respuesta al interrogante de por qué la forma Romance aparece reiteradamente en fijaciones textuales desde el siglo XV hasta nuestros días, debe buscarse en las posibilidades narrativas que ofrece a partir de su utilización para re-escribir otros géneros discursivos. La aptitud que se le ha conferido al Romance para narrar el universo panhispánico está relacionada tanto con sus características formales (el ritmo “natural” del octosílabo rimado en los pares que determina su fácil memorización) como con rasgos específicos de su estructura discursiva, por ejemplo la utilización de fórmulas y motivos que articulan el relato sintéticamente, restringiéndose a lo esencial y sugiriendo desarrollos que quedan abiertos para posibles reelaboraciones (2000: 89-90).

Hemos enfocado mal el problema porque lo habíamos visto a través del cristal empañado del prestigio de los temas que habían arañado el folclor, pero con los años empezamos a verlo a través del contexto más reducido, pero también más controlable, de los intereses crematísticos de una imprenta joven que encontró un filón en la literatura caballeresca, histórica o de ficción.

4. Una nueva tipología

Una tipología que quiera ser coherente con este horizonte complejo y al mismo tiempo funcional, no puede andarse por las ramas. Claro que conservará el enfoque temático consolidado hasta ahora (carolingios, de historia de España, fronterizos, religiosos, etc.), pero asumido desde la perspectiva de las relaciones intertextuales que mantiene el Romance con su fuente escrita. Si bien se conservan los temas, estos no proceden del folclor, sino de una selección que ha tenido como criterio principal su éxito comercial y esta nueva tipología deberá expresarlo. En algunos casos, estas obras fueron exitosas y lograron incluso suplantar a la obra original (el Romance del conde d'Irlos sería un buen ejemplo) o simplemente llegaron a callejones sin salida, como el Romance inspirado en la *Comedia de Calisto y Melibea*, un desplante editorial algo extravagante que pasó sin pena ni gloria. El público lector despreció el resumen en octosílabos porque el disfrute de la obra no estaba en un adelgazamiento de la trama, sino en el robustecimiento de las máximas morales, los proverbios, los chistes, el doble sentido, la evolución psicológica de los personajes, los dilemas morales, etc., como quedó de manifiesto en los añadidos de la *Tragicomedia* cuando pasó de dieciséis a veintiún actos.

Esta nueva tipología tendrá en cuenta que cada pliego suelto y cada Romancero se construyeron conforme a los nodos de una red más amplia donde probablemente tuvo un papel importante la tradición oral a través de versiones musicalizadas, pero que, a la distancia, se nos desdibuja para acentuar los tonos y colores de los impresos conservados. Esta tipología ya no tendrá en cuenta la distancia recorrida entre una forma folclórica reconstruida teóricamente y su evolución final, artificiosa y culta (de un *Romancero viejo* a otro titulado con algo de pompa *Romancero nuevo*), sino que mirará directamente a la relación de los Romances con sus fuentes impresas y valorará el complejo proceso de composición de un Romancero misceláneo en el que sus impresores se esforzaban para encontrar una progresión narrativa entre las partes. La consolidación de este proceso será, sin duda, el *Romancero e historia del my valeroso cavallero, el Cid*, cuya versión más completa fue la publicada por Juan Gracián en Alcalá (1612), Frankenstein formado de piezas muy distintas del Romancero historiado, desde la primera mitad del siglo XVI y hasta principios del XVII, más una serie de sutiles añadidos de Juan de Escobar para terminar de soldar las partes más heterogéneas. El éxito de esta obra ilustra el interés narrativo que se asoció a la forma métrica y que se reflejaría con mucha nitidez en el teatro del periodo (Higashi 2017b: 9-80).

No creo que una nueva tipología pueda ser una empresa adjudicable a un solo investigador o investigadora, sino que debe proceder de una suma de experiencias y de una serie de competencias. Tampoco sé si pueda hacerse con una perspectiva teórica o sea mejor proponerla como el resultado de un trabajo eminentemente práctico; quizá la próxima

antología del Romancero tenga que plantearse, de nuevo, el orden de las composiciones a partir de los resultados de las últimas investigaciones de un grupo amplio de estudiosos. Este trabajo empezó con una pregunta; al cierre de estas páginas, estoy convencido de que la única respuesta es una afirmación entusiasta, pero la forma de sortear las situaciones particulares que enfrenta el romancero impreso nos compromete a buscar soluciones creativas desde distintos flancos de acción que se adapten a la evidencia empírica y a los conocimientos que hemos acumulado hasta aquí... y no una teoría que nada más las encasille y las deforme.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Álvaro (2015): “Sobre el texto y las fuentes del Romance «Mira Nero de Tarpeya»”. *Revista de Filología Española*, 95(1), 9–23.
(2016): “«Mira Nero de Tarpeya», el Romance, *La Celestina* y la poesía italiana”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, 32–46.
- ANÓNIMO (ca. 1546): *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*. Enveres: En casa de Martín Nucio.
- ANÓNIMO (ca. 1513): *Romance nueuamēte hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores & delas desastradas muertes suyas & dela muerte de sus criados Sempronio & parmeneo & dela muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora en sus amores* (1513). Sevilla: Jacobo Cromberger.
- ANÓNIMO (ca. 1515-1517): *Romançe de amadis y oriana y otro del rey Malsin: con otro del infante gayferos: & otro que dize En jaen esta el buen rey. con otros dos romances*. Burgos: Fadrique de Basilea.
- BELTRAN, Vicenç (introd.) (2005): “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular”, *Revista de Literatura Medieval*, 17, 71-120.
(2016): *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichenberger.
(2019): “Los autores de los romances”. Isabella Tomassetti *et al.* (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 85-107.
(ed.) (2020): Alonso de Fuentes, *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.
- BERNAL, Fernando (2003): *Floriseo* (1516). Javier Guijarro Ceballos (ed.). Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
- CHICOTE, Gloria (2000): “La capacidad narrativa del Romancero y su influencia en otros géneros discursivos”. Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I. Medieval. Siglos de Oro*. Madrid: Castalia, 88-95.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021): *Romancero cortés manuscrito*, Josep Lluís Martos (coord.), Alicante: Universitat d’Alacant.
- DURÁN, Agustín (1854): *Romancero general, ó, Coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII / recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustin Duran*. Madrid: M. Rivadeneyra.

- FERNÁNDEZ DE CONSTANTINA, Juan (1520): *Cācionero llamado guirlanda esmaltada d galanes y eloquentes dezires de diuersos autores*. Salamanca: Juan Varela. Biblioteca Nacional de España, Signatura R/31621.
- FOWLER, Alastair (1979): “Genre and the Literary Canon”, *New Literary History*, vol. 11, 97-119.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2018): “«Triste estaba y muy penosa»: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances”, *Atalaya*, vol. 18, s/p.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1986): “Libros de caballerías y Romancero”, *Journal of Hispanic Philology*, 10, 102-115.
- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia (ed.) (1986): *Romancero*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- GARVIN, Mario (2007): *Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- (2020): “El Libro de cincuenta romances: constitución y contenido”. *Estudios Románicos*, vol. 29, 195-208.
- (2021): “La historia de España en el *Cancionero de romances*: el proyecto editorial de Martín Nucio en diálogo con su contemporaneidad”, *Criticón*, vol. 141, 179-197.
- (en prensa): “Los romances de Juan Sánchez Burguillos”, *Actas del VI Congreso Internacional del Romancero*. Madrid: en prensa.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero general*, 5 ts. Madrid: Castalia.
- HIGASHI, Alejandro (2017a): “La amplificación en el romancero erudito y artístico”. Josep Lluís Martos Sánchez (coord.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d’Alacant, 159-179.
- (ed.) (2017b): Juan de Escobar, *Romancero e historia del my valeroso cavallero, el Cid (Alcalá, Juan Gracián, 1612)*, preámbulo de José J. Labrador Herraiz, coord. José J. Labrador Herraiz. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.
- (2020): “Los romances ‘añadidos’ del cancionero de romances: una hipótesis sobre el fragmentismo del romancero viejo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 68, 605-640.
- (2021): “Romancero impreso y divulgación”, *Lemir*, vol. 25, 661-682.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (eds.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*, Josep Lluís Martos (coord.). Alicante: Universitat d’Alacant.
- HORTIZ, Andrés (ca. 1530-1535): *Romance nuevamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia con vn Uillancico*.
- INFANTES, Víctor (1988-89): “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 115-124.
- (1996): “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, *Voz y Letra*, vol. 7, 127-132.
- MARÍN PINA, Ma. Carmen (1997): “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, t. 2, 977-987.

- MONTALVO, Garci Rodríguez de (2008): *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.). Madrid: Cátedra.
- ORDUNA, Germán, (1989): “La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia 1511): recepción cortesana del romancero tradicional”, *The Age of the Catholic Monarchs, 1475–1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Special Issue of *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 113-122.
- (1992): “Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del Romancero”, *Scripta Philologica. In honorem Juan M. Lope Blanch*. México: Universidad Autónoma de México, vol. 3, 401-409.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968): *Poesía y cancioneros (siglo XVI), discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 en su recepción pública por el excmo. sr. d. Antonio Rodríguez-Moñino y contestación del excmo. sr. d. Camilo José Cela*, Madrid: Real Academia Española.
- (ed.) (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos, siglo XVI*, edición corregida y aumentada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente (2009): “*Cancionero general* de Hernando del Castillo”. Pablo Jauralde Pou (dir.) y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (coords.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*. Madrid: Castalia, 158-163.
- SUETONIO (s. XV). *De vita duodecim Caesarum*, Ms. de la Biblioteca Nacional de España MSS/8832.
- SNOW, Joseph T. (2006): “En los albores de la celestinesca: Sobre el «Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea» en el pliego suelto de 1513”, *Olivar*, vol. 7, 13-44.

PERFIL PROFESIONAL

Alejandro Higashi es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Ha publicado más de 100 artículos y capítulos de libros en publicaciones especializadas. Entre sus libros están *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* (2013); las ediciones facsimiles del *Romancero* de Lorenzo de Sepúlveda (2018) y el *Romancero e historia del muy valeroso cavallero el Cid Ruy Diaz de Bivar* (2017). Con Alicia de Colombí publicó *La lira y el laurel, poesía latina selecta de Petrarca* (2013) y con Mario Garvin, la primera edición crítica del *Cancionero de romances* de Martín Nucio (2021). Ocupó la Cátedra Rosario Castellanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén (2012) y la Cátedra Institucional Manuel Calvillo de El Colegio de San Luis (2019).

Fecha de recepción: 6-8-2023

Fecha de aceptación: 4-11-2023

LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS *COPLAS A LA MUERTE DE CARTAGENA* DE FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN (ID 1937): VARIACIONES Y CONTEXTOS

(The Textual Transmission of *The Coplas to The Death of Cartagena* by Fernán Pérez de Guzmán (ID 1937): Variations and Context)*

Maria Mercè López Casas**
Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: Study of the textual transmission of the poem written by Fernán Pérez de Guzmán on the death of his master and friend Alfonso de Cartagena. The manuscripts and printed testimonies that include the poem are presented, also studying what other texts by the author are in them. The variants and variations of the poem's text are analyzed in their context.

Keywords: *Cancionero* Poetry, Fernán Pérez de Guzmán, *Coplas a la muerte de Cartagena*, Textual transmission, Variants.

Resumen: Estudio de la transmisión textual del poema que escribió Fernán Pérez de Guzmán a la muerte de su maestro y amigo Alfonso de Cartagena. Se presentan los testimonios manuscritos e impresos que incluyen el poema, estudiando además qué otros textos del autor hay en ellos. Se analizan las variantes y variaciones del texto del poema.

Palabras clave: Poesía de *Cancionero*, Fernán Pérez de Guzmán, *Coplas a la muerte de Cartagena*, Transmisión textual, Variantes.

Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, fue uno de los autores que en el siglo XV y también en el XVI gozó de gran fama y reputación; así lo demuestra su inclusión en el

* Esta publicación forma parte del proyecto de I+D+I "Poesía, ecdótica e imprenta" (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y "FEDER Una manera de hacer Europa", cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

** **Dirección para correspondencia:** Maria Mercè López Casas. Rambla Nova 29, 4º 1ª, 43003 Tarragona. (mamerce.lopez@usc.es)

Cancionero General de Hernando del Castillo, que lo ensalza entre los grandes poetas del Cuatrocientos. Cuando ya era un anciano, murió su mentor, maestro y amigo Alfonso de Cartagena, y le dedicó un sentido poema; en palabras de José Manuel Blecua Teijeiro, es donde su aliento poético mejor se manifiesta.

El estudio de la transmisión textual de la obra poética de Pérez de Guzmán es en algunos casos harto compleja; sobre todo, en el *Tratado de virtudes y vicios* (Díez Garretas 2000), no solo por la extensión del poema con múltiples testimonios (manuscritos e impresos), sino también por la estructura del texto que permite adicionar coplas o moverlas de lugar sin crear incongruencias¹. En este caso me centraré en el poema que escribió Pérez de Guzmán tras la muerte de su maestro y amigo Alfonso de Cartagena. El texto forma parte del conjunto de poemas escritos al final de su vida con una tradición textual escasa, en comparación con la de otras obras del autor.

El poema fue escrito tras el fallecimiento de Cartagena el 23 de julio de 1456 y antes del deceso de Pérez de Guzmán que tuvo lugar el 2 de octubre de 1460². La composición elegíaca consta de doce estrofas de ocho versos octosílabos. Se trata de coplas de arte menor de tres rimas, con dos esquemas: abbaacca y ababbccb, que se alternan tres a tres. De manera que las coplas 1, 2, 3 y 7, 8, 9 riman abbaacca, y las 4, 5, 6 y 10, 11 y 12 riman ababbccb creando una alternancia perfecta. El poema empieza con dos versos que ya ponen de manifiesto desde el primer momento la relación entre Cartagena, Séneca, y Pérez de Guzmán, *Lucilo*³. La elección del poeta latino Lucilio, destinatario de las *Epístolas morales* de Séneca, ya evidencia, no solo la admiración del discípulo por el maestro, sino también la relación epistolar que mantuvieron ambos a lo largo de toda su vida. Como ha señalado Díez Garretas (2000: 38-40), Alfonso de Cartagena no solo fue su guía espiritual sino también quien orientó su pensamiento y gustos literarios. El obispo de Burgos le dedicó a Pérez de Guzmán el *Duodenarium* y el *Oracional*, y quizá también las *Declinationes contra novam translationem «Ethicorum»*⁴. La equiparación con Séneca en la primera copla continúa con la imagen de Platón, filósofo valorado por su coincidencia en algunos aspectos con el pensamiento cristiano. De manera que en la primera estrofa, que funciona a modo de introducción, empieza el lamento por la desaparición de un hombre tan valioso como Cartagena. Con su pérdida desaparecen la elocuencia y alto estilo de España. La muerte no solo entristece al poeta, sino que toda España debe lamentarse de tan importante ausencia. Las tres estrofas siguientes constituyen la alabanza del difunto, que es ensalzado como jurista, filósofo, teólogo, orador, historiador y poeta; asimismo como caballero que honró a

1 También supuso un trabajo laborioso desentrañar la tradición del largo poema histórico *Loores de los claros varones de España* -con menos testimonios pues no pasó a la imprenta-, y llegar a su *stemma codicum*. Con respecto al estudio y edición de la poesía de Fernán Pérez de Guzmán, son imprescindibles los trabajos de M^a Jesús Díez Garretas. Así mismo habría que consultar las investigaciones de Maria Mercè López Casas y José Antonio Barrio Sánchez (véanse las referencias bibliográficas concretas en López Casas 2020: 113, nota 9). A las que hay que añadir Crosas 2021, Matteo de Beni 2021 y 2022 - en lo que se refiere a los textos del autor recogidos en cancioneros impresos-, y López Casas 2019 y 2022.

2 La fecha exacta de la muerte figura en el manuscrito 2189 (f. 37v) del monasterio de Santo Domingo del Real de Toledo que ha estudiado y editado Mercedes Vaquero 2003.

3 Alfonso de Cartagena había traducido al menos siete obras de Séneca (Gómez Redondo 2002, III: 2603).

4 Dirigida a un *optimus vir Ferdinandus*, que podría ser Fernando Díaz de Toledo o Pérez de Guzmán (Gómez Redondo 2002, III: 2610).

su clase con su valor, como político y orador. También la Iglesia perdió un *noble pastor*, que defendió la fe, y además fue un estudioso de las Escrituras a la vez que buen intérprete. En la estrofa siguiente asistimos a una parte más personal e íntima en la que el poeta, recurriendo al uso de metáforas, nos habla del refugio que fue para él su amigo. A continuación empieza la imprecación a la muerte y a la fortuna con exclamaciones retóricas, y ya se anuncia un tema que abordará en la parte final del poema, la aceptación de la providencia de Dios aunque no comprendamos su intención. La copla 8 está formada por dos interrogaciones retóricas que cuestionan por qué desaparecen los *varones virtuosos* y quedan los que no aportan nada a la sociedad. En las últimas estrofas se incide en las consecuencias de nuestros pecados en el mundo y en nuestro desconocimiento del plan divino, así como en la aceptación de los designios de Dios. En la última copla, tras referirse a su amigo y hombre tan valioso en sabiduría y virtud, nos transmite la liberación que supuso para él dejar la *miseria* del valle de lágrimas; y ruega a Jesús que le dé *santo reposo*.

Nos han transmitido el poema cuatro manuscritos y dos impresos⁵. Son los siguientes:

EM13 Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), ms. y-III-8. Códice del siglo XV. Letra gótica formada del XV. Texto nº 2 y último. Ocupa los folios 128r-130r. El poema a una sola columna. Rúbricas y calderones en rojo. Los versos en tinta negra.

130 folios, papel (282 x 203 mm). Texto y foliación (en arábigos) en tinta negra. Capitales rojas, con adornos de rasgueo; epígrafes y calderones rojos. Procede de la Capilla Real de Granada. Acceso en línea en *RBM Digital* <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14280>

EM3 Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), ms. h-II-22. Códice fechado entre 1450 y 1475. Letra gótica de mediados del siglo XV. Texto nº 10 (cierra el manuscrito). Ocupa los folios 173r-174v. A una sola columna. La primera letra de la rúbrica en tinta azul, el resto de las letras de las rúbricas (inicial e interna), así como los calderones que preceden a cada estrofa, en tinta roja; las coplas en tinta negra. Al final del poema adornos de rasgueo prolongando algunas letras del último verso.

174 folios, papel y pergamino (289 x 205 mm). El texto -como la foliación (en arábigos)- va en tinta negra. Sin embargo, presenta capitales, iniciales, calderones y epígrafes rojos y azules. Con ilustraciones⁶. Destaca el primer folio que presenta la capital con orla miniada en oro y colores; en el hueco de la letra un obispo de menos de media figura, con mitra, báculo y hábitos pontificales en actitud de bendecir. Podría ser Alfonso de Cartagena, o quizás Pablo de Santa María pues empieza el códice con una obra de su autoría: *Las siete edades del mundo*. Perteneció a la reina Isabel la Católica y llegó a El Escorial en 1591 procedente de la Capilla Real de Granada. Acceso en línea en *RBM Digital* <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13661>

⁵ Para la identificación del poema -ID 1937- sigo el sistema y nomenclatura de Brian Dutton (1990-1991), así como para referenciar los testimonios que lo transmiten. En BETA el número de identidad del texto es texid 1702.

⁶ Miniaturas en oro y colores con escenas bíblicas que acompañan al texto de Pablo de Santa María (detallada descripción de cada una de ellas en la ficha del *Catálogo de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*).

87PG Alfonso de Cartagena, *Oracional de Fernán Pérez* (Murcia, Gabriel Luis de Arinyo y Lope de la Roca, 26 de marzo de 1487⁷). Texto nº 4; ocupa el último folio [85r-v], tras el poema figura el colofón. A doble columna. Rúbricas y versos en tinta negra.

Editio princeps, tanto del poema como de los otros tres textos en prosa que componen el volumen. En folio, con signatura impresa de cuaderno. 85 folios. Letra gótica de un solo tamaño. Sin decoración de ningún tipo, ni calderones, ni grabados ni ilustraciones, espacio en blanco para las capitulares⁸. Están digitalizados varios ejemplares: en la BNE, en la RAH, y también en la Biblioteca Digital Gredos (Universidad de Salamanca).

11CG Hernando del Castillo, *Cancionero General* (Valencia, Cristóbal Cofman, 15 de enero de 1511)⁹. Texto nº 68, ocupa los folios 36v^c-37r^c. Rúbricas, calderones y texto en tinta negra. El poema inicia la tercera columna del folio 36v con la primera letra de la rúbrica en grabado xilográfico en tinta negra con ornamentación vegetal -C de *Coplas*-, que abarca tres líneas del texto. En el folio siguiente -37r- los versos ocupan la primera mitad de la página, repartidos en las tres columnas, ya que en la segunda mitad empiezan las obras de Gómez Manrique, con ese tipo de rúbrica especial que Castillo otorgó a ocho de los grandes autores del XV, que abarca el ancho de la página. El poema está en la sección de “Obras de varios autores”, donde le preceden las obras del Marqués de Santillana y de Juan de Mena. En esta parte del Cancionero, su compilador eligió dos poemas de Pérez de Guzmán que ensalzan las figuras de Íñigo López de Mendoza (ID 0090) y de Alfonso de Cartagena (ID 1937). Ambos destinatarios fueron personalidades muy destacadas por su preeminencia moral y política, también en el ámbito del saber y, sin duda, personas que él admiró y amó¹⁰. A los dos poemas les precede una rúbrica especial en el folio 34v que abraza horizontalmente las tres columnas de texto, dividiendo en dos partes la página: “Comiençan las obras de fernan perez de guzman | y esta primera es vna que hizo de las quatro virtudes cardinales |

7 Se trata de uno de los primeros libros impresos en Murcia. Parece que se asociaron el notario valenciano Gabriel Luis Arinyo (o Arinyó) con el alemán Lope de la Roca para llevar a cabo dicha impresión. En el colofón del incunable consta específicamente que ambos son «impresores». Del alemán Lope de la Roca, que en verdad se llamaba Wolf von Stein, no se conserva ninguna impresión valenciana en la que figure su nombre explícito antes del año 1495 (Delgado 1995: II, 594). En cambio, en Murcia, en 1487 -el mismo año del *Oracional*- Lope de la Roca estampó otros tres libros en la ciudad. Según las actas capitulares del ayuntamiento de Murcia, el editor del *Oracional* fue Diego Rodríguez de Almela, persona muy vinculada a Alfonso de Cartagena. El propio Rodríguez de Almela así lo declaró ante el Concejo de la ciudad de Murcia al entregar un ejemplar al Ayuntamiento el 27 de marzo de 1487 (Torres 1946: 65 y García: 38-40). Asimismo fue el editor de otros dos incunables que él preparó siguiendo el plan e indicaciones de Cartagena: la *Compilación de las batallas campales* y el *Valerio de las historias escolásticas*; en cierta forma fueron un homenaje a su mentor Alfonso de Cartagena. Del mismo modo que hizo con el *Oracional*, regaló al Ayuntamiento los dos libros, encuadernados juntos (Torres Fontes 1946: 66). El autor del tercer incunable murciano fue Luis de Salazar (*El Credo, el Pater Noster, la Salve Regina, el Ave María y el Avemaristella*).

8 Sigo directamente el detallado estudio del incunable que ha realizado Natalia A. Mangas Navarro (2024). Ha localizado once ejemplares de 87PG; es probable que en Lugo haya por lo menos dos más. Del *Oracional*, contamos con una edición crítica de González-Quevedo (1983) aunque solo se basa en dos testimonios -entre ellos el incunable murciano. Véase también Valero (2020).

9 En este caso omito la información general sobre el Cancionero dada la importancia del mismo y la bibliografía extensa sobre un impreso de tanta relevancia. Me limito a considerar solo la parte que atañe al poema de estudio.

10 Los otros seis poemas de Pérez de Guzmán elegidos por Hernando del Castillo son de tema religioso y están en distintas partes del Cancionero (López Casas 2019).

dirigida al marques de santillana iñigo lopez de mendoza¹¹. Teniendo en cuenta el modo de operar de Castillo a la hora de confeccionar su Cancionero, que omite un elevado número de textos -sobre todo si estos eran extensos-, o si habían sido impresos pocos años antes de 1511 (Dutton 1990; y Whetnall 1995), hay que traer a colación que tanto las *Coplas a la muerte de Cartagena* como las *Quatro virtudes* habían salido en letras de molde 25 y 24 años antes respectivamente¹².

SA11 Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2198, Códice facticio. Siglos XV y XVI. Letra humanística cursiva. Texto nº 13; ocupa el folio 136r-v (a doble columna en el recto y a una sola en el verso). Rúbricas, calderones y texto en tinta negra.

293 folios, pergamino y papel (300 x 210 mm). Foliación moderna a lápiz; en algunas partes, de la época en que eran dos manuscritos independientes. Textos en latín y castellano. Procede del antiguo Colegio de San Bartolomé.

MP2 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. 617. Texto nº 86; ocupa los folios 117v-118v (104v-105v), a dos columnas¹³.

343 folios de papel (296 x 212 mm)¹⁴. La compilación debió de completarse entre los años 1568 y 1571. Letra humanística (bastarda española). Dos amanuenses, lo que no parece influir en “cierta uniformidad de método y unidad del plan” (Labrador, Zorita y DiFranco 1986: xxi). Textos de los siglos XV-XVI. Orden más o menos cronológico hasta el folio 149: se copian poemas del siglo XV, lo que atañe a las *Coplas a la muerte de Cartagena*, y también a otros dos poemas extensos de Pérez de Guzmán: los *Loores de los Claros varones de España*, nº 32, ff. 50v-82r (37v-69r) y la *Doctrina que dieron a Sara*, nº 87, ff. 118v-125r (105v-112v). Desde el folio 150r hasta el 222v hay alternancia entre poemas del XV y del XVI, porque en esta parte el criterio ordenador que aplica el colector no es cronológico, sino que agrupa los textos por materias. A partir del folio 224r los poemas son del siglo XVI, salvo alguna excepción. El folio 223 está en blanco; es el único en el cuerpo del manuscrito, y viene a coincidir con el cambio de criterio, ahora de nuevo cronológico.

Es en la parte central del Cancionero -entre el f. 150 y el f. 222- donde encontramos otros poemas de Pérez de Guzmán: los *Cien trinales en loor de Nuestra Señora*, nº 96, ff. 186v-190r (173v-177r) y fragmentos del poema de *Diversas virtudes y vicios*, aun cuando solo figura con la rúbrica el nº 93, ff. 126v-132v (113v-119v): *Coplas de Diversas virtudes y vicios presentadas al muy bueno y discreto varón Alvar García de Santa María, consejero del Rey*. El resto son coplas agrupadas en torno a un tema con rúbrica propia, que han sido

11 La C inicial es un grabado xilográfico, con decoración vegetal; ocupa las tres líneas de la rúbrica. La tipografía de la primera línea ocupa el doble de espacio que la de las otras dos líneas que le siguen.

12 Las *Coplas a la muerte de Cartagena* solo se habían estampado en 87PG, el *Oracional*. Y las *Cuatro virtudes cardinales*, en 86*RL, el *Cancionero de Llabià*.

13 La foliación antigua, a tinta (la original) es la primera. La que va entre paréntesis es la moderna, a lápiz; ambas con números arábigos. Los datos que refiero en este apartado proceden de la edición del Cancionero llevada a cabo por José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco (1986).

14 Dos folios iniciales sin numerar. Se han perdido por lo menos diecisiete folios con textos poéticos.

dispuestas por los editores como poemas independientes y en consecuencia con número propio en la ordenación del Cancionero, seguramente porque así fueron considerados por el compilador; de hecho, están copiados en los mismos folios, y anteceden al fragmento que lleva la rúbrica general. Son los siguientes: nº 88 *Coplas contra la persona que saue que dél se tiene mala sospecha en algún viçio y no se quiere apartar dél* f. 125r-v (112r-v); nº 89 *Quistion si la saña aprouecha en las vatallas o daña* ff. 125v-126r (112v-113r); nº 90 *Del que no es virtuoso de natura sino por açidentes de passiones* f. 126r (113r); nº 91 *Del verdadero lival y del que resçiuie el don* f. 126r-v (113r-v); y nº 92 *Ques menester fortaleza tanto en las prosperidades como en las necesidades* f. 126v (113v).

El *Cancionero de poesías varias* (MP2) coincide en unos treinta poemas con el *Cancionero General de 1511* (11CG), lo que no es ciertamente un número alto, podrían ser muchos más. Labrador, Zorita y DiFranco (1986: xxxvii) consideran que este hecho podría ser interpretado como la voluntad de continuar la labor que había iniciado Hernando del Castillo en su *Cancionero General*. En el caso de las obras de Pérez de Guzmán 11CG y MP2 solo comparten las *Coplas a la muerte de Cartagena* de Fernán Pérez de Guzmán.

Desde el punto de vista textual, que ahora paso a desarrollar, no hay grandes diferencias entre los testimonios; con todo, considero necesario comentar las variantes y variaciones de distinto tipo que he encontrado¹⁵.

En cuanto a la colación externa, las rúbricas nos permiten ver cierta relación entre testimonios. He dispuesto en fila horizontal las rúbricas que más se asemejan entre sí. Aun cuando todas guardan relación, la que presenta MP2 es totalmente distinta. Obsérvese que incluso cambia el nombre por el que era conocido en toda la tradición, Alfonso de Cartagena, y figura el apellido familiar «Santa María».

El poema tiene en todos los testimonios doce octavas, que están dispuestas del mismo modo. Hay una rúbrica interna que precede la última estrofa: *fin* en EM13, EM3, 87PG y SA11. En 11CG el término -con el mismo valor- es *Cabo*¹⁶. El único testimonio que no la presenta es MP2.

15 Preparando este estudio me llegó la noticia de la edición de las *Coplas a la muerte de Cartagena* en un artículo de Juan Miguel Valero Moreno (2023). Este investigador desde 2015 ha liderado como IP tres proyectos de investigación (FFI 2014-55902-P; FFI 2017-84858-P; y PID2021-126557NB-I00) sobre las *Obras completas* de Alfonso de Cartagena (*ACOC*) y ha editado -junto a Laura Ranero- entre otros textos, *Los cinco libros de Séneca* de Alfonso de Cartagena (2019). En la Biblioteca Cartagena, dirigida por Valero, Jeremy Lawrance y María Morrás (2020) han editado y traducido la *Epístola ad Comitem de Haro*.

16 La presencia de la palabra *Cabo* en lugar de *Fin* no parece sugerir un uso especial en 11CG, pues encontramos los dos términos de forma indistinta a lo largo del Cancionero. Así, sin ánimo de exhaustividad y solo a modo ejemplo, la rúbrica interna *Fin* figura en la última copla de *Los siete salmos penitenciales trobados* de Pedro Guillén de Segovia (f. XVlr), así como en los *Himnos de santos* de Pérez de Guzmán (f. 19r-v), y en el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique (f. 45r). *Cabo* está en los poemas de Santillana: *Gozos a Nuestra Señora* (f. 21v) y en el *Doctrinal de privados* (XXVIIr); también en los *Gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (f. LXXXXIIr) etc. Además el uso de un término u otro no es exclusivo para todas las obras de un autor, baste como ejemplo, las obras de Juan Tallante en los primeros folios de 11CG.

Tabla 1.

<p>EM13 Coplas que fizo el noble cauallero ferrand perez de guzman sobre el transitu \tau muerte/ del Reue rendo padre \tau virtuosissimo perlado don alfonso de Cartajena obispo de burgos su caro amigo:</p>	<p>87PG Coplas <i>que</i> fizo el noble cauallero fernan perez de guzman sobre la muerte del reuerendo padre virtuoso <i>prelado</i> don al fonso <i>de</i> cartage na de laudable memoria obispo de burgos su buen amigo</p>
<p>EM3 Coplas que fizo el noble cauallero ferrand perez de guzman ssobre el tran situ del Reuerendo padre don alfonso de car tajena obispo de burgos.</p>	<p>SA11 COPLAS que hizo el noble ca// uallero Hernan perez de guzman So brel transito del Reverendo padre don al fonso de Cartagena obispo de burgos</p>
<p>11CG Coplas / <i>que</i> hizo hernan perez de guz// man ala muerte del obispo de burgos don alonso de cartajena.</p>	<p>MP2 Memoria del benerable y muy notable prelado don Alonso de Sancta Maria obispo de Burgos</p>

La coincidencia entre EM13 y 87PG llama la atención. Y en cierto modo también EM3 podría estar relacionado con ambos, a pesar de que suprime “virtuoso (o virtuosísimo) prelado” y “caro (o buen) amigo”. La rúbrica de EM3 y SA11 es prácticamente la misma. Y las más diferentes serían las de 11CG, más escueta, y la de MP2 totalmente alejada de la tradición que nos ha llegado.

Estrofa 1¹⁷. En el verso 3, todos los testimonios escriben *la fecunda y alto estilo*, menos MP2 que presenta el latinismo *facundia* (elocuencia), la palabra más adecuada y quizás la correcta y original. González Cuenca en su edición del *Cancionero General* interpreta que la palabra *fecunda* es una *lectio facilior* de 'facundia', y la transcribe “facundia” (2004, 1: 519), y aun cuando es la que podría tener más sentido, no está así en los tres ejemplares de 11CG que he consultado, ni hay abreviatura alguna que permita interpretar de otra forma el vocablo. Podría considerarse un error por banalización en todos los testimonios menos en MP2, y es un error difícil de subsanar. No es posible saber si es una falta que llega en el proceso de copia a los demás testimonios, o si es poligenética. Creo que la cercanía de la palabra *España* en el verso siguiente podría haber atraído el calificativo *fecunda*, expresión tan repetida en la historiografía cuando se trata de describir a la patria. En cualquier caso, *facundia* es la única lección válida, y no sería extraño que se remontase al original.

v. 7 deue plañir su platon EM13, EM3, 87PG, 11CG: deve plañir su planton SA11: plañir deue [al] su platon MP2

Considero una falta *planton* de SA11, pues se refiere al filósofo Platón. En el caso del cambio de orden de MP2 no afecta al sentido.

¹⁷ Tomo como base el texto de EM13. Copio la estrofa cuando es necesario para entender mejor lo que se expone sobre las variantes y variaciones.

¹ Aquel seneca espiro | quien yo hera luçillo | la fecunda \tau alto estilo | de españa con el murio | asy que no solo yo | mas españa en triste son | deua plañir su platon | que en ella Resplandeçio.

Estrofa 2¹⁸. v. 5 la sacra theologia EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : la sagrada theologia MP2. El cambio sinonímico convierte al verso de MP2 en hipermétrico.

v. 7 toda virissima ystoria EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : toda [la] eloquente historia MP2

Creo que es más adecuado el adjetivo *virissima* en el contexto, porque se refiere a que Cartagena cuando trata de la historia lo hace ajustándose a la verdad.

Estrofa 3¹⁹. A SA11 le falta el último verso.

v. 1 Oy perdieron vn notable EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : Ay perdieron un notable MP2

La forma exclamativa *Ay* sería una innovación con respecto a 'hoy', pero tiene sentido en el contexto.

v. 2 τ valiente Cauallero EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : y valiente pregonero MP2

Ambos adjetivos son correctos y tienen sentido, pero el valor es una cualidad que define a los caballeros.

v. 8 quien sera quien del mal fable EM13, EM3, 87PG, 11CG SA11: no queda quien del bien hable MP2

Parece una sustitución por antonimia, que en el contexto es claramente un error.

Estrofa 4²⁰. MP2 cambia con respecto al resto de testimonios las forma verbales del verbo 'perder'. La del segundo verso que está en indefinido: *perdió*, la pasa al presente de indicativo *pierde*. Y en el quinto verso (*pierden y ayan dolor*) figura también en presente de indicativo: *pierden*, cuando el contexto del verso exige un subjuntivo; tendría que ser *pierdan*). 11CG presenta en este verso la forma *prendan*, quizá derivada de una abreviatura mal resuelta: es un error en el texto.

v. 3 las religiones vn padre EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : los religiosos un padre MP2. González Cuenca (2004, I: 520) interpreta -y estoy de acuerdo con él- que la palabra *religiones* se refiere a las órdenes religiosas. Si bien ambos sustantivos son válidos para el sentido.

v. 6 87PG omite *que* en el verso *los que son estudiosos*. En algunos ejemplares -dos de la BNE- el pronombre está puesto interlineado en tinta negra a mano. Es una falta fácil de detectar por la estructura de la frase y por la hipometría. En cualquier caso habría que ver si en todos los ejemplares conservados está restituído el *que* de la misma forma, lo que indicaría que fue corregido el error quizás antes de salir del taller.

v. 7 donde yo la gran sed mia EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : adonde yo la sed mia MP2

v. 8 un grand ynterpetrador EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : un dulce ynterpretador MP2

18 2 La moral sabiduria | las leyes τ los decretos | los naturales secretos | de la alta filosofia | la sacra theologia | la dulce arte oratoria | toda virissima ystoria | toda sotil poesia.

19 3 Oy perdieron vn notable | τ valiente Cauallero | vn Relator claro evero | vn ministro comendable | quien dara loor loable | al que a todos loaua | quien de todos bien fablaua | quien sera quien del mal fable

20 4 La egleſia nuestra madre | oy perdio vn noble pastor | las religiones vn padre | la fee vn grand defensor | pierdan τ ayan dolor | los que son estudiosos | τ del saber deseosos | un grand ynterpetrador.

Estrofa 5. v. 4 ardientes del sol tempraua EM13, EM3, 87PG, 11CG: ardientes del sol templaua MP2 : ardientes del sol temprana SA11.

Es falta la palabra *temprana* de SA11; en el verso queda claro que el significado es el de templar o atemperar: *el laurel que aquellas flamas | ardientes del sol tempraua*

v. 8. SA11 para rimar con la forma *temprana* del verso 4, transforma la palabra rima del verso 8 en *saciana* en lugar de *saciaua*, la correcta y del resto de testimonios.

Estrofa 6. v. 1 O seuera τ cruel muerte EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : O señera y cruel muerte MP2

Parece un error paleográfico.

v. 4 de toda la gente humana EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : de toda natura humana MP2

Estrofa 8. Falta el primer verso en MP2.

v. 3 vtiles τ prouechos EM13: vtiles τ prouechosos EM3, 87PG, 11CG, MP2: vn les y prouechosos SA11

En este verso EM13 presenta uno de los pocos errores que tiene: falta una sílaba en el adjetivo. Se trata de un error fácil de subsanar si algún otro testimonio derivara de él, por la hipometría y por la rima (tiene que concordar con la palabra *vyrtuosos* del segundo verso). En el caso de SA11 el copista realizó una mala lectura, no interpreta bien o simplemente que en su antígrafo no se veía bien la palabra *vtiles* o no estaba escrita de la forma correcta.

Estrofa 9²¹. MP2 cambia las formas verbales del verbo 'deber' en los versos 1, 2 i 5: *deuia* en los vv. 1 y 2 (por *deue* del resto de testimonios). Y en el verso 5 realiza más cambios:

Puedese de aquí sentir MP2 : de aquí podemos sentir EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG

v. 7 Hay un error en 87PG de tipo paleográfico, el verso correcto y común a todos es *de nuestra gruesa ygnorancia*. Y en cambio 87PG junta las dos primeras palabras del verso y lee *demuestra*, que no hace sentido. El error podría haberse producido en el taller impresor.

Estrofa 10²². v. 1 Al tu Juyzio diuino EM13, EM3, 87PG,11CG : Alto juizio diuino Alto SA11 : Alto juicio diuino MP2

v. 2 alto τ ynestimable EM13, EM3, 87PG,11CG : e ynestimable SA11 : alto e ynvestigable MP2

Los errores de SA11 en el primer verso repercuten en el segundo (le falta la palabra *alto* que ha puesto a final del verso 1). La lectura de la palabra rima del verso 2 en MP2 no tiene sentido, es un error.

vv. 5,6. lo que a nos es razonable | parece señor perfecto EM13, EM3, 87PG, SA11, 11CG : lo que amor razonable | es visto señor perfecto MP2

Podría ser un error paleográfico, de lectura (de *a nos* pasa a *amor*) que obliga a hacer cambios en el verso siguiente.

v. 7 al tu eterno conspecto EM13, EM3, 87PG, SA11, 11CG : al tu diuino conspetto MP2

21 9 Queda quien deue partir | parte quien deue quedar | que pudiera aprouechar | al politico beuir | de aqui podemos sentir | quanto grande es la distançia | de nuestra gruesa ygnorancia | vsada a mal presumir.

22 10 Al tu juyzio diuino | alto τ ynestimable | señor mio vno τ trino | de çiencia yncomparable | lo que a nos es razonable | parece señor perfecto | al tu eteno conspecto | ni es grato ni açeptable.

Estrofa 11²³. v. 3 yo creo ser causa desto EM13, EM3, 87PG, SA11,11CG : a lo ser la causa desto MP2

Aunque el primer hemistiquio de MP2 no es la mejor solución, conserva cierto sentido; aunque opino que fue un error de copia o no se entendió bien la frase y se remodeló. En cualquier caso no corresponde al verso correcto.

v. 6 que por mal beuir perdemos EM13, EM3, 87PG, SA11, 11CG : que por mal biuir perdieron MP2

MP2 al cambiar la forma verbal, no rima con *meresçemos* del verso 7.

v. 8 esos nos son otorgados EM13, EM3, 87PG, 11CG, MP2 : estos no son otorgados SA11

Error de SA11; cambia totalmente el sentido del verso y de la estrofa.

La tradición más antigua, formada por los dos testimonios de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (EM13 y EM3) y por el incunable murciano del *Oracional* de 1487 (87PG), ofrecen las lecciones más correctas y apenas tienen faltas, en verdad están transmitiendo el mismo texto. El *Cancionero General* de Hernando del Castillo (11CG) casi siempre coincide con el grupo formado por estos tres testimonios mencionados; no sería extraño que su compilador siguiera directamente al incunable, pues ya es sabido que seleccionó los poemas y sus fuentes a conciencia, y debía conocer el incunable de primera mano. El manuscrito salmantino (SA11) ya presenta algunas faltas y un texto modificado, quizá deturpado, pero no podemos saber si su antígrafo ya tenía dichos errores. Por otro lado, MP2 es un testimonio poco fiable. Aun cuando pueda ofrecernos en la primera estrofa la lectura correcta *facundia* por *fecunda*, comete errores en las rimas, en la medida del verso, cambia formas verbales sin demasiado sentido... no sé si puede ser debido a un copista descuidado, o que su fuente tenía el texto ya deturpado. En otros textos copiados en MP2 ya se han observado errores como los que vemos en este poema, en verdad mucho peores. Estudiada la tradición textual de los *Loores de los claros varones de España* de Fernán Pérez de Guzmán, se puede afirmar que es una copia muy descuidada y que apenas sirve para editar el poema histórico del señor de Batres.

Para finalizar quiero hacer dos consideraciones. En primer lugar, como ha señalado María Morrás (2003: 123), Rodríguez de Almela, para preparar la edición del *Oracional*, utilizó el códice custodiado en la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, como él mismo dice en la impresión.²⁴ Por tanto, hay que darle un valor relevante por este motivo, tanto para los textos en prosa como para el poema final. Y en segundo lugar, el único manuscrito conservado que, al igual que 87PG, nos ofrece el texto del *Oracional* y las *Coplas a la muerte de Cartagena* es el códice escurialense EM13. Es posible que 87PG y EM13 estén emparentados, y no solo por el texto del poema que es muy parecido.

Preparando este trabajo, me he dado cuenta de que varios poemas de Pérez de Guzmán escritos en la etapa final de su vida, como la *Doctrina que dieron a Sara* o la *Confesión*

23 II Avido tal presupuesto | τ tus Juyzios dexados | yo creo ser causa desto | *nuestras* culpas τ pecados | aquellos nos son negados | que por mal beuir perdemos | aquello *que* mereçemos | esos nos son otorgados.

24 Véase Morrás (1991) sobre la importancia de la Capilla de la Visitación en lo que se refiere a los documentos de Cartagena.

rimada, o el que nos ocupa ahora, se han transmitido, o al menos han llegado a nuestros días, en códices que contienen obras tanto de Pablo de Santa María como de Alfonso de Cartagena²⁵. Estos contextos abren una nueva línea de investigación que habrá que seguir.

Edición crítica

Edito las coplas a partir del manuscrito escurialense EM13, el más cercano a la fecha de composición y prácticamente sin faltas. Aunque la edición 87PG fue preparada por Rodríguez de Almela, y se basa en un códice de la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, no hay que olvidar que en el proceso impresor se pueden generar erratas y faltas de diversa etiología, ajenas al original²⁶. Regularizo el uso de *i/j*, de *i/y*, de *u/v* y de *c/ç*. Me adapto a la normativa actual en el uso de mayúsculas, acentuación y puntuación. Desarrollo las abreviaturas. En el aparato crítico sigo el orden cronológico de los testimonios: EM13, EM3, 87PG, 11CG, SA11 y MP2.

COPLAS QUE HIZO EL NOBLE CABALLERO FERRÁN PÉREZ DE GUZMÁN SOBRE
EL TRÁNSITO Y MUERTE²⁷ DEL REVERENDO PADRE Y VIRTUOSÍSIMO PRELADO
DON ALFONSO DE CARTAGENA OBISPO DE BURGOS, SU CARO AMIGO.

Aquel Séneca expiró
a quien yo era Lucilo.
La facundia y alto estilo
de España con él murió.
Así que no solo yo,
6 mas España en triste son
debe plañir su Platón
que en ella resplandeció.

La moral sabiduría,
las leyes y los decretos,
los naturales secretos

²⁵ María Jesús Díez Garretas (2014 y 2018) es una especialista en ambos textos, y ha llevado a cabo su estudio y edición.

²⁶ He localizado cinco errores en 87PG, en verdad los únicos que hay, y que difícilmente se remontarían a su antígrafo. En primer lugar, en el verso 30 falta el pronombre *que*, resultando la frase sin sentido: *los son estudiosos*. En el verso 59 hay de nuevo una frase a la que le falta una sílaba, en este caso la terminación del adjetivo que además tiene que rimar con el verso que le precede: *vtilis τ prouechos*, en lugar de *prouechosos* del resto de testimonios (rima con *virtuosos* del v. 58). Es probable que en el taller, en el proceso de composición omitieran las letras que faltan. Otra falta producida en la imprenta sería la última letra de la palabra rima del verso 63: *respuestq*; en este caso el error responde a haber cogido un tipo que estaba en el lugar equivocado en el momento de la composición. Otra errata podría ser *in vtil* (v. 62), la palabra *inutil* en los demás testimonios; ese espacio que divide la palabra en dos resultaría raro que ya estuviera en el original de imprenta, o en su antecedente. Y la otra falta de 87PG que quiero comentar, aunque en este caso sería más bien un error de lectura, de tipo paleográfico (v. 71: *demuestra* por *de nuestra*, que es la lectura correcta y común a los demás testimonios). Aquí el error podría también proceder del antígrafo o bien del original de imprenta. He revisado cinco ejemplares y en todos ellos están las mismas faltas.

²⁷ Interlineado y *muerte*.

- 12 de la alta sabiduría;
la sacra teología,
la dulce arte oratoria,
toda verísima historia,
toda sutil poesía
- 18 hoy perdieron un notable
y valiente caballero,
un relator claro y vero,
un ministro comendable.
¡Quién dará loor loable
al que a todos loaba!
Quien de todos bien hablaba,
24 ¡quién será quién de él mal hable!

- La Iglesia nuestra madre
hoy perdió un noble pastor,
las religiones, un padre,
la fe, un gran defensor.
Pierdan y hayan dolor
30 los que son estudiosos,
y del saber deseosos,
un gran interpretador.

- La yedra so cuyas ramas
yo tanto me delectaba.
El laurel que aquellas flamas
36 ardientes del sol templaba,
a cuya sombra yo estaba.
La fontana clara y fría
donde yo la gran sed mía
de preguntar saciaba.

- ¡Oh severa y cruel muerte!
42 ¡Oh plaga cotidiana,
general y común suerte
de toda la gente humana!
En una oscura mañana
secaste²⁸ todo el vergel,
tornando en amarga hiel
48 el dulzor de la fontana.

28 'secaste' es la única lección válida y la compartida por todos los testimonios, sin excepción. Valero (2023) ha editado *segaste*. Esta forma del verbo *segar* solamente figura en el ejemplar de 87PG que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, pero no forma parte de lo estampado originalmente en Murcia, sino que alguien puso a mano en el libro un rasgo a partir de la *c* para imitar una *g*. Es por tanto, espúrea.

¡Oh fortuna! Si fortuna
es verdad que hay en el mundo.
¡Oh más claro y más profundo,
Señor, de la alta tribuna!
54 ¡Cuánto oscura y cuán sin luna
es tu ordenanza secreta!,
aunque justa, santa y neta²⁹,
sin contradicción alguna.

¿Por qué habemos ausencia
de varones virtuosos,
útiles y provechosos
60 a la humana providencia?
¿Por qué nos queda presencia
inútil y mal compuesta?
De esta causa la respuesta
se remite a tu sentencia.

Queda quien debe partir;
66 parte quien debe quedar,
que pudiera aprovechar
al político vivir.
De aquí podemos sentir
cuánto grande es la distancia
de nuestra gruesa ignorancia
72 usada a mal presumir.

Al tu juicio divino
alto e inestimable
Señor mío, uno y trino,
de ciencia incomparable.
78 Lo que a nos es razonable
parece, Señor, perfecto;
al tu eterno conspecto,
ni es grato ni aceptable.

Habido tal presupuesto
y tus juicios dejados,
yo creo ser causa de esto,
84 nuestras culpas y pecados.
Aquellos nos son negados,
que por mal vivir perdemos.
Aquellos que merecemos,

29 'neta', de nítida.

esos nos son otorgados.

FIN

- 90 El fénix de nuestra Hesperia,
esciente y muy virtuoso,
ya dejó la gran miseria
de este valle lagrimoso.
Pues concilio glorioso
de las ciencias decid:
¡Oh *Jhesu Filii David*,
96 tú, le da santo reposo!³⁰

Aparato crítico

Rúbr. Coplas que hizo el noble caballero Ferrán Pérez de Guzmán sobre el tránsito y muerte del Reverendo Padre y virtuosísimo prelado don Alfonso de Cartagena Obispo de Burgos, su caro amigo] Coplas que fizo el noble cauallero / ferrand perez de guzman ssobre el tran / situ del Reuerendo padre don alfonso de car / tajena obispo de burgos EM3 | Coplas que fizo el noble cauallero fernan perez de guzman sobre la / muerte del reuerendo padre virtuoso prelado don al / fonso de cartage / na de laudable memoria obispo de burgos su buen amigo 87PG | Coplas / que hizo / hernan perez de guz' / man a la muerte del / obispo de burgos don alonso de cartagena. 11CG | COPLAS que hizo el noble ca' / uallero Hernan perez de guzman So / brel transito del Reverendo padre don al / fonso de Cartagena obispo de burgos SA11 | Memoria del venerable y muy / notable prelado don / Alonso de Sancta / Maria obispo / de Burgos | 1 expiró] espiro EM13 EM3 87PG 11CG SA11 MP2 | 2 Lucilo] luçillo EM13 : luçilo EM3 87PG 11CG SA11 MP2 | 3 La facundia] la fecunda EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : la facundia MP2 | 5 Así que no solo yo] Assi que no solo yo EM13 EM3 11CG : Assi que non solo yo SA11 : por lo qual no los oyo MP2 | 7 deve plañir su Platón] deue plañir su platon EM13 EM3 87PG 11CG : deue plañir su planton SA11 : plañir deue al su platon MP2 | 12 de la alta] de la alta EM13 EM3 87PG : del alta SA11 : dellalta 11CG : de alta MP2 | 13 sacra] sacra EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : sagrada MP2 | 15 toda verísima] toda virissima EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : toda la eloquente MP2 | 16 toda sutil] toda sotil EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : toda la subtil MP2 | 17 hoy] Oy EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : Ay MP2 | cavallero] cauallero EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : pregonero MP2 | 22 al que a todos] al que todos EM13 : al que a todos EM3 87PG 11CG SA11 MP2 | 23 hablaba] fablaua EM13 EM3 87PG SA11 : hablaua 11CG MP2 | 24 quién será quién del mal hable] quien sera qujen del mal fable EM13 EM3 87PG : quien sera que del mal hable 11CG: omit SA11 : no queda quien del bien hable MP2 | 25 La Iglesia] la eglesia EM13 : la yglesia EM3 87PG 11CG : la iglesia SA11 : Y la yglesia MP2 | 26 perdió] perdio EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : pierde MP2 | 27 las religiones] las religiones EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : los religiosos MP2 | 28 la fe un gran] la fee vn grand EM13 : la fee vn grant EM3 : la fe vn grand 87PG : la fe vn gran 11CG : la fee vn gran SA11 : la fee gran MP2 | 29 pierdan] pierdan EM13 EM3 87PG : prendan 11CG : pierden MP2 | 30 los que son] los que

30 'leda', dale (forma imperativa).

son EM13 EM3 11CG SA11 MP2 : los son 87PG³¹ | **32** gran] grand EM13 EM3 87PG : gran 11CG SA11 : dulce MP2 | yedra] yedra EM13 EM3 87PG 11CG MP2 : ydra SA11 | **34** delectaba] delectaua EM13 EM3 87PG 11CG MP2: deleitaua SA11 | **36** templaba] tempraua EM13 EM3 87PG 11CG MP2 : temprana SA11 | **39** donde yo la gran sed mía] donde yo la gran sed mia EM13 EM311CG SA11 : donde yo la grand sed mia 87PG : adonde yo la sed mia MP2 | **40** saciaba] saçiaua EM13 EM3 87PG 11CG MP2 : saciana SA11 | **41** severa] seuera EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : señera MP2 | **42** cotidiana] cotydiana EM13 EM3 : cotidiana 87PG 11CG SA11 : cobtidiana MP2 | **44** la gente] la gente EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : natura MP2 | **47** hiel] fiel EM13 EM3 87PG : hiel 11CG MP2 | **50** verdad] verdad EM13 87PG 11CG SA11 MP2 : verdat EM3 | **52** de la alta] de la alta EM13 EM3 87PG MP2 : del alta 11CG SA11 | **53** Cuánto] quanto EM13 EM3 87PG : quanta SA11 : Quan 11CG MP2 | **54** ordenanza] hordenança EM13 EM3 87PG : ordenança 11CG SA11 : ordenanza MP2 | **55** neta] necta EM13 EM3 87PG SA11 : neta 11CG MP2 | **57** ausencia] absençia EM13 EM3 87PG : ausençia 11CG SA11 *omit* v. MP2 | **59** útiles y provechosos] vtiles τ prouechos EM13: vtiles y prouechosos EM3 87PG 11CG MP2: vn les y prouechosos SA11 | **62** inútil] ynutil EM13 EM311CG SA11 MP2: in vtil 87PG | **63** causa] causa EM13 87PG 11CG SA11 MP2 : cabsa EM3 | **64** remite] rimite EM13 : remite EM3 87PG 11CG SA11 MP2 | **65** debe] deue EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : deuia MP2 | **66** parte quien debe] parte quien deue EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : y va quien deuia MP2 | **67** que pudiera] que pudiera EM13 11CG : que podiera EM3 87PG SA11 : y pudiera MP2 | **68** vivir] beuir EM13 EM3 87PG 11CG : biuir SA11 MP2 | **69** de aquí podemos] de aquí podemos EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : puedese de aquí MP2 | **71** de nuestra] de nuestra EM13 EM3 11CG SA11 MP2 : demuestra 87PG | **72** usada a mal] vsada a mal EM13 EM3 87PG 11CG SA11: osada a mal MP2 | **73** A tu juicio divino] Al tu Juyzio diuino EM13 EM3 87PG 11CG : Alto juicio diuino alto SA11 : Alto juição diuino MP2 | **74** alto e inestimable] alto τ ynestimable EM13 EM3 87PG : alto y inestimable 11CG: e ynestimable SA11 : alto e ynvestigable MP2 | **76** de ciencia] de çiencia EM13 11CG : desciencia 87PG : de sçiençia EM3 SA11 : de esçiençia MP2 | **78** parece] pareçe EM13 : paresce EM3 87PG 11CG SA11 : es visto MP2 | **79** eterno] eterno EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : diuino MP2 | **81** Habido tal presupuesto] Avido tal presupuesto EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : Los tus juicios dexados MP2³² | y tus juicios dejados] τ tus Juyzios dexados EM13 EM3 87PG 11CG : y tus Juizios dejados SA11 : hauido tal presupuesto MP2 | **83** yo creo ser causa] yo creo ser cabsa EM13 EM3: yo creo ser causa 87PG 11CG SA11 : a lo ser la causa MP2 | **86** vivir perdemos] beuir perdemos EM13 EM3 87PG 11CG : bibir perdemos SA11 : biuir perdieron MP2 | **87** merecemos] mereçemos EM13 MP2 : merescemos EM3 86PG 11CG SA11 | *Rúbr:* Fin EM13 EM3 87PG SA11 : Cabo 11CG : *omit.* MP2 | **89** fénix de nuestra Hesperia] fenix de nuestra esperia EM13 EM3 87PG 11CG SA11 : phenix de nuestra Speria MP2 | **90** esciente] çiente EM13 11CG : sciente EM3 87PG SA11: esçiente MP2 | **91** gran] grand EM13 87PG : grant EM3: gran 11CG SA11 MP2 | **94** ciencias] çiençias EM13 : ciencias 11CG : sçiençias EM3 SA11 : sciencias 87PG : esçiençias MP2

31 El pronombre interlineado a mano en varios ejemplares de la edición.

32 MP2 invierte los versos 1 y 2 de la copla, con variantes.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIO SÁNCHEZ, José Antonio (1992): *El Cancionero de Fernán Pérez de Guzmán*. Madrid: UNED.
- BETA. 1997-. *Bibliografía Española de Textos Antiguos*, ed. by Charles B. Faulhaber (Berkeley: University of California, Berkeley) [https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_es.html]
- CARTAGENA, Alfonso de (2019): *Los cinco libros de Séneca*, Laura Ranero Riestra y Juan Miguel Valero Moreno (eds.). Salamanca: SEMYR - Biblioteca Cartagena.
- (2020): *Epístola ad Comitem de Haro. Un tratado sobre la cultura literaria de la nobleza en la Castilla del Siglo XV*. Eds. y trads. Jeremy Lawrance y María Morrás. Salamanca: SEHL, SEMYR y IEMYRhd. - Biblioteca Cartagena.
- CROSAS, Francisco (2021): “Incunable y tradición manuscrita de las coplas de Pérez de Guzmán de *Diversas virtudes y vicios* (86*RL)”, *Ítaca. Revista de Filología*, vol. 12, 75-88. [<https://doi.org/10.14198/ITACA2021.12.04>]
- DE BENI, Matteo (2021): “La caracterización lingüística del Cancionero de Llavía: versiones y textos únicos”, *Criticón*, vol. 141, 109-32. [<https://doi.org/10.4000/criticon.19149>]
- (2022): “La fisonomía lingüística de 86*RL y su relación con otros cancioneros impresos antiguos: variación y singularidad”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 8, 50-106. [<https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.03>]
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco/Libros, 2 vols.
- DÍEZ GARRETAS, M.^a Jesús (2000): *Un cancionero para Álvaro García de Santamaría. «Diversas virtudes y vicios» de Fernán Pérez de Guzmán*. Tordesillas: Universidad de Valladolid, Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal.
- (2014): “La *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 3, 1-131 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2014.3.01>]
- (2018): “La *Doctrina que dieron a Sara* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición crítica”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 7, 66-149 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2018.7.04>]
- DUTTON, Brian (1990): “El desarrollo del *Cancionero General* de 1511”, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*. Madrid: Porrúa, vol. 1, 81-96.
- (1990-1991): *El Cancionero del Siglo xv c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad, 7 vols.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo (2005): “La llegada de la imprenta a Murcia: algunos de sus protagonistas”, *Murgetana*, vol. 113, 33-45.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2002): *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra.

- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004): *Cancionero general de Hernando del Castillo*. Madrid: Castalia, 5 vols.
- GONZÁLEZ-QUEVEDO ALONSO, Silvia (1983): *El «Oracional» de Alonso de Cartagena. Edición crítica (comparación del Ms. 160 de Santander y el incunable de Murcia)*. Valencia y Chapel Hill: Albatros.
- LABRADOR, José J., ZORITA, C. Ángel, DIFRANCO, Ralph A. (1986): *Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid: El Crotalón, 1986.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2019): “La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el *Cancionero General* de 1511”. Isabella Tomassetti (coord.), Roberta Alviti et al. (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. 2, 1135-1152.
- (2020): “Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)”, *Revista de poética medieval*, vol. 34: 131-158. [<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78391>]
- (2022): “El incunable sevillano de las Coplas de Fernán Pérez de Guzmán (92PG): análisis material y estructura de contenidos”, *Magnificat Cultura i Literatura Medievalls*, vol. 9, 249-263. [<https://doi.org/10.7203/MCLM.9.24066>]
- MANGAS NAVARRO, Natalia A. (2024): “Una edición incunable con poesía de remate (87PG): estudio material y descripción interna”. María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín (dir.), María Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto (ed.), *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 305-314.
- MORRÁS, María (1991): “Repertorio de obras, manuscritos y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456)”, *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Cuadernos Bibliográficos*, vol. 5, 213-248.
- (2002): “3. Alfonso de Cartagena”, Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 93-127.
- TORRES FONTES, Juan (1946): *Compilación de los milagros de Santiago de Diego Rodríguez de Almela*. Murcia: Seminario de Historia de la Universidad de Murcia.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2020): “Formas de la vida espiritual en el *Oracional* de Alfonso de Cartagena”, *Hispania sacra*, vol. 72, nº 145, 95-104. [<https://doi.org/10.3989/hs.2020.007>]
- (2023): “Cuatro noticias para la biografía de Alfonso de Cartagena anteriores a 1500”, *Iberia Judaica*, vol. 15, 147-170.
- VAQUERO, Mercedes (2003): “Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán”, *Lemir*, vol. 7, 1-115. [<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Vaquero/Vaquero.pdf>]
- WHETNALL, Jane (1995): “El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”. Juan Paredes (coord.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*. Granada: Universidad, vol. 4, 505-515.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Licenciada en Filología Hispánica y Doctora en Filología Románica por la Universitat de Barcelona. Profesora Titular de Universidad. Docencia en la Universidad de Santiago desde 1995 hasta 2022 (licenciatura, grado y máster). Investigadora en la Universidad de Santiago del GI-2168 *SCRIPTA. Cultura escrita* y del grupo interdisciplinar de Innovación docente INCIPIT, del cual es cofundadora Principales líneas de investigación: ecdótica, cancioneros hispánicos de los siglos XV y XVI (manuscritos e impresos), Pérez de Guzmán, y Ausiàs March (transmisión textual de sus obras). Investigadora del Grupo CIM del cual es cofundadora (<http://www.cancioneros.org>), coordinado y dirigido desde la Universidad de Alicante por Josep Lluís Martos; y del Consejo de Redacción de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (<https://rcim.ua.es/>).

Fecha de recepción: 03-11-2023

Fecha de aceptación: 08-12-2023

LA POESÍA DEL *VALERIO DE LAS
ESTORIAS ESCOLÁSTICAS Y DE ESPAÑA*:
EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO

(The Poetry of *Valerio de Las Estorias Escolásticas y de España*:
Critical Edition and Study)*

Natalia Anaís Mangas Navarro**
Biblioteca Nacional de España

Abstract: This work offers the study and critical edition of a poem by Juan Manrique included in the *Valerio de las estorias escolásticas y de España*, by Diego Rodríguez de Almela. The edition is based on the incunabula printed in Murcia in 1487, by Lope de la Roca, although other manuscripts and printed testimonies close to this edition are taken into consideration. The poetry of Juan Manrique, forgotten and destined to remain in the shadow of *Valerio*, stands as a panegyric not only addressed to Rodríguez de Almela, but also to Alfonso de Cartagena, bishop of Burgos.

Keywords: *Valerio de las historias escolásticas*, Juan Manrique, Diego Rodríguez de Almela, Songbook poetry, Incunabula printing, Critical edition.

Resumen: Este trabajo ofrece el estudio y edición crítica de un poema de Juan Manrique incluido en el *Valerio de las estorias escolásticas y de España*, de Diego Rodríguez de Almela. La edición parte del incunable impreso en Murcia en 1487, por Lope de la Roca, aunque se tienen en consideración otros testimonios manuscritos e impresos cercanos a esta edición. La poesía de Juan Manrique, olvidada y destinada a permanecer a la sombra del *Valerio*, se erige como un panegírico no solo dirigido a Rodríguez de Almela, sino también a Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos.

Palabras clave: *Valerio de las historias escolásticas*, Juan Manrique, Diego Rodríguez de Almela, Poesía de cancionero, Imprenta incunable, Edición crítica.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Poesía, ecdótica e imprenta” (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”, cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

** **Dirección para correspondencia:** Natalia Anaís Mangas Navarro. Servicio de Catalogación, Biblioteca Nacional de España. Paseo de Recoletos 20-22. 28071 Madrid (natalia.mangas@bne.es).

1. Introducción

El *Valerio de las estorias escolásticas y de España*, de Diego Rodríguez de Almela, impreso por primera vez en Murcia en 1487¹, es una de las muchas obras del autor que está estrechamente ligada a la figura y producción literaria de Alfonso de Cartagena². De hecho, se trata de un proyecto auspiciado por el propio obispo de Burgos, como deja entrever Almela en el prólogo del *Valerio*, donde ofrece datos que nos remiten, en última instancia, a la que fuese la voluntad de su maestro y mentor: “en su vida cognosci ser su deseo que como valerio maximo de los fechos romanos e de otros fizo una copilacion en nueve libros [...] que asi su merced entendia fazer otra copilacion de los fechos de la sacra scriptura e de los reyes de españa” (Biblioteca Nacional de España, INC/249, h. a.i.³).

Es, precisamente, en el marco de este prólogo, donde se incluyen otros interesantes paratextos, necesarios para comprender las circunstancias que rodean la composición de la obra: nos ocupan, en este caso, una carta y un poema escritos por Juan Manrique. Ambas piezas se caracterizan por su indisoluble unión al propio texto del *Valerio*, lo que explica su notable difusión, especialmente en el siglo XVI, dado el prestigio que adquiere la obra de Almela durante esta centuria. Ello contrasta, sin embargo, con la escasa atención que ha recibido la poesía de Juan Manrique de forma individual, debido, quizá, a su ausencia en repertorios tan relevantes como *El Cancionero del siglo XV* de Brian Dutton, pues no se consigna ni la edición incunable del *Valerio* de 1487, ni tampoco un manuscrito del siglo XV en que se copia la obra de Almela³.

Las ediciones con las que contamos actualmente no se han realizado con la obra de Juan Manrique como punto de partida, sino a propósito del texto de Rodríguez de Almela, como la edición facsimilar del incunable de 1487, preparada por Torres Fontes (1994). Recientemente, Valero Moreno (2023: 159-161) ha editado, también a partir del incunable, los paratextos iniciales del *Valerio*, entre los que se incluye la carta y la poesía de Juan Manrique, aunque no se trata de una edición crítica, pues no es esa la finalidad de su estudio.

La escasa bibliografía existente, así como la desatención prestada al poema, eclipsado, sin duda, por el *Valerio*, han motivado la redacción de este trabajo, caracterizado por tres objetivos fundamentales: realizar el estudio del poema de Juan Manrique; llevar a cabo un análisis ecdótico del texto a partir del incunable, sin discriminar otros testimonios, tanto manuscritos como impresos, más cercanos a la edición murciana, con la finalidad de establecer posibles relaciones de filiación textual; y desarrollar el último objetivo, que no es

1 Para el estudio de la edición y los ejemplares de este incunable véase el catálogo en línea de POECIM, POECIM/87DA (Mangas Navarro 2023a).

2 La influencia de Alfonso de Cartagena, así como su visión política, se palpan de una manera clara, también, en el *Compendio historial*, la *Compilación de las batallas campales* y los dos discursos que se incluyen en esta (apoyo a la ideología monárquica de los Reyes Católicos). Cartagena consolidó un importante círculo intelectual y político, cuyos discípulos más destacados fueron Alfonso de Palencia, Rodrigo Sánchez de Arévalo y el propio Almela, a quienes transmitió la necesidad de recuperar el rigor cronístico, en aras de reconstruir el pasado y valores del reino de Castilla, tan afectados desde mediados del siglo XV (Gómez Redondo 2012, I: 165). Por ello, buena parte de la producción literaria de Palencia, Arévalo y Almela reflejan las preocupaciones históricas y políticas del propio obispo de Burgos.

3 Es cierto que se trata de un poema breve y que el *Valerio* ocupa el grueso de la edición; sin embargo, Dutton sí cataloga el incunable del *Oracional* (87PG), a propósito de un poema de Fernán Pérez de Guzmán, formado por 12 coplas castellanas; la composición de Juan Manrique consta de 11 coplas de arte mayor.

otro que proponer la primera edición crítica del poema, con aparato de variantes. Con ello, se consigue no solo ampliar la nómina de textos recogidos en *El Cancionero del siglo xv* de Brian Dutton, sino también ampliar el conocimiento sobre la poesía del Cuatrocientos transmitida en impresos incunables.

2. Estudio literario

Tanto la carta como el poema de Juan Manrique se erigen, de manera explícita, como una petición, cuyo propósito es instar a Rodríguez de Almela a redactar la compilación de las “escolásticas estorias e otras escrituras”⁴. El canónigo murciano afirma en el proemio su intención de llevar a cabo tal empresa, aunque no tan pronto; sin embargo, la misiva de Juan Manrique parece que precipitó sus planes: “por que vuestro mandado oviese efecto dispuseme a fazer el dicho tractado, el qual aunque mi intencion era delo fazer non lo fiziera tan prestamente si non fuera por vos servir e cumplir vuestro mandado” (BNE, INC/249, h. a.i.^v).

Son pocos los datos que se conocen sobre Juan Manrique, más allá de que fue el sexto hijo de don Pedro Manrique, IV del nombre, VIII señor de Amusco, y de doña Leonor de Castilla, hija de don Fadrique, duque de Benavente (Vidal González 2003: 13, n. 7). Aunque no existe una fecha certera para su nacimiento, debió de ser después de 1412, año en que nace el poeta Gómez Manrique, su hermano, por ser este el cuarto hijo de Pedro Manrique y Leonor de Castilla. Los cargos que ostentó en vida quedan reflejados en el prólogo del *Valerio*, donde Almela se dirige a él como arcediano de Valpuesta y pronotario apostólico y del consejo del rey, Enrique IV. Su fallecimiento se sitúa en torno a 1473, pues el 9 de junio de ese año, como apunta Salazar y Castro en la *Historia genealógica de la Casa de los Lara*, Juan Manrique, “hallándose molestado de grave enfermedad en Burgos”, le otorga el poder para testar a su hermano Íñigo Manrique, obispo de Coria (1697, II: 563).

El poema de Manrique incluido en el *Valerio* es la única obra que se conserva bajo su autoría, aunque debió de escribir más obras, pues Salazar y Castro (1697, II: 562) remite al *Teatro eclesiástico de Burgos*, donde Gil González Dávila ensalza a Juan Manrique como varón ilustre de la iglesia y “poeta de lo culto de aquel tiempo”. Salazar y Castro incide, además, en que gracias a la poesía del *Valerio* podemos conocer «la grande autoridad de Don Juan Manrique», afirmación que evidencia que ya en el siglo xvii se habían perdido el resto de obras que pudo componer el arcediano de Valpuesta.

Es evidente que Diego Rodríguez de Almela y Juan Manrique mantuvieron una estrecha relación, no solo por lo que se infiere de los paratextos del *Valerio*, sino porque ambos fueron hombres dedicados a la carrera eclesiástica y desarrollaron su ejercicio, al menos durante un arco de años considerable, en un mismo espacio geográfico, Burgos. Mientras Almela ocupaba el cargo de arcipreste de Val de Santibáñez, Juan Manrique era arcediano de Valpuesta. La vinculación de este último con la ciudad y la diócesis burgalesas avalan,

4 En el caso de las *Batallas campales*, el proceso de formación del libro también surge de una petición, en este caso de fray Ortega de Maluenda, obispo de Coria. Con todo, como apunta Gómez Redondo (2012, I: 203), Almela acepta estos encargos movido por el recuerdo de su maestro Cartagena, y no tanto por su particular deseo de embarcarse en tales proyectos.

también, el contacto directo entre Manrique y Alfonso de Cartagena, como evidencian algunos versos del poema del *Valerio*; incluso, el arcediano de Valpuesta formaría parte de la nómina de discípulos que integraban la escuela intelectual gestada en torno a la figura del obispo de Burgos⁵.

El orden de las cartas entre Rodríguez de Almela y Juan Manrique es fundamental para entender el desarrollo de los acontecimientos. En el prólogo del *Valerio*, Almela incluye la misiva y el poema que recibe de Juan Manrique, quien le insta a redactar la compilación; a ello le sigue la respuesta del propio Almela, donde anuncia que ya ha terminado la obra y que procederá a enviársela:

Mandastes me por vuestra carta e metros en consono estilo compuestos que vos diese en servicio una copilacion entendiendo que a vos seria mas agradable por ser cosa nueva que en españa fasta aqui non ha seydo vista. Dispuseme con voluntad de vos servir y embiar esta copilacion que se puede llamar valerio de las estorias escolasticas y de españa satisfaziendo a la vuestra demanda mirando que satisfago asi al deseo de vuestra carta como al efecto de vuestros metros (BNE, INC/249, h. a.ijj.º).

Almela firma esta respuesta el 26 de marzo de 1462⁶, por lo que se infiere ese año como fecha en la que concluye la obra. La carta de Juan Manrique, junto al poema, sería, por tanto, anterior a marzo de 1462 e, incluso, enviados mucho antes; al tratarse de un proyecto que previamente había sido auspiciado por Alfonso de Cartagena, Tate apunta a la probabilidad de que existiese un primer borrador del texto antes de 1456, año del fallecimiento del obispo de Burgos (Tate 1970: 114-115). Con todo, algunos versos del poema presentan un cariz claramente elegíaco, lo que apuntaría a que la muerte de Alfonso de Cartagena estaría reciente en el momento de composición del poema: «a vós, don Alfonso, tomo en amparo» (v. 28); «que toda la iglesia d'él tenga dolor / de verse apartada de uno el mejor / obispo ciente en nuestra memoria» (vv. 44-46).

La poesía de Juan Manrique incluida en el prefacio del *Valerio* está formada por 88 versos, distribuidos en 11 coplas de arte mayor, con rima consonante ABAB BCCB, esto es, alternando la rima cruzada y la abrazada, en cada una de las dos semiestrofas. Únicamente en la segunda semiestrofa de la décima copla se rompe la rima consonante, pero se mantiene la asonante (*digo / bivo*). Tanto en el testimonio manuscrito como en los impresos, la composición carece de un título identificativo, ya que la misiva y la composición en verso se engloban bajo la rúbrica «Siguese la carta e coplas que el señor prothonotario embio al arcipreste Diego rodrigues de murcia nel de almella». Tampoco Juan Manrique utiliza

5 Valero Moreno (2023: 157) constata que «tanto los párrafos dedicados a Alfonso de Cartagena en el capítulo noveno del título sexto del octavo libro [...] como los textos preliminares del *Valerio* (de Almela y Manrique) dan fe de la huella profunda que imprimieron los escritos y la personalidad de don Alfonso entre sus pupilos».

6 Esta es la fecha que figura en el incunable y en la edición de Medina del Campo del año 1511; sin embargo, desde la edición de Toledo de 1520 la fecha que aparece al final de la respuesta de Diego Rodríguez de Almela es el año 1472, error que se repetirá en el resto de ediciones del siglo XVI. También, como ya apunta Lecina Nogués (2022), en la edición toledana de Juan de Villalquarán, impresa el 26 de marzo de 1520, figura en la portada Fernán Pérez de Guzmán como recopilador del *Valerio* y de las *Batallas campales*, error que se repitió hasta la última edición del siglo XVI, impresa en 1587 por Pedro Lasso Vaca, a costa de Pedro Landry y Ambrosio Duport.

un título específico; únicamente describe la obra como «mal compuesta escriptura con mi rudo entender [...] cuyo es comienco [*sic*] es este que se sigue». La tabla de contenidos que se incluye en un pliego de dos hojas al principio de las ediciones impresas no recogen los paratextos iniciales, sino que está orientada a desglosar los libros y títulos que conforman el *Valerio*. En este sentido, resulta complejo, a la par que atrevido, proponer un título unívoco para identificar a la obra, de manera que la denominación más clara y sencilla es referirse a ella como «la poesía del *Valerio de las historias escolásticas*» o «el poema de Juan Manrique en el *Valerio de las historias escolásticas*».

La poesía se presta a una estructura tripartita, según los temas de las coplas y los destinatarios a los que van dirigidas. Las tres primeras estrofas (vv. 1-24) forman parte de una reflexión de Juan Manrique sobre la necesidad de adquirir la sabiduría para alcanzar la virtud. El arcediano de Valpuesta, siguiendo la línea del tópico de la falsa modestia utilizado en la carta («mal compuesta escriptura con mi rudo entender»), muestra ahora su congoja por haber llegado a la etapa de la senectud falto de esa sabiduría⁷, situación que le atormenta más aún cuando recuerda a Platón y a Sócrates, pues se siente insignificante al lado de dos grandes autores del pasado. Para reiterar su ignorancia, así como la falta de obras y hechos importantes que hayan dejado huella o por los que ser recordado, recurre a una metáfora náutica: «Aquestos mirando me causa pensar / haver navegado syn fruto niguno / como la fusta andando por mar / que rastro jamás le vistes alguno» (vv. 17-20). La primera parte se cierra con unos versos en que Juan Manrique afirma que su único fallo ha sido no seguir el camino de la sabiduría.

Este marco inicial, breve pero bien estructurado, le permite al arcediano de Valpuesta introducir la segunda parte, más extensa, pues abarca desde la cuarta copla hasta la octava (vv. 25-64). Desde esa falta de sabiduría, que se ejemplifica con la tan frecuente metáfora de la sed, el yo poético se dispone a buscar la fuente que le saciará, que no es otra que Alfonso de Cartagena, a quien le dedica las coplas cuarta y quinta (vv. 28-40), dirigiéndose directamente a su persona: «¡A vós don Alfonso, tomo en amparo!». Juan Manrique se sirve en esta parte del marco idóneo, que ha tejido previamente, para construir un panegírico al obispo de Burgos, donde no solo alaba su persona, sino que ensalza, por encima de todo, las obras que compuso, así como sus dotes pedagógicas para hacer llegar su conocimiento a todo aquel que quisiera acercarse⁸. En la sexta estrofa del poema queda patente que Alfonso de Cartagena ha fallecido, pues Juan Manrique halla sus obras, pero «non el fazedor», y se lamenta por la importante pérdida que la Iglesia ha sufrido. «que toda la Egleſia d'él tenga dolor» (v. 44).

7 Es, precisamente, en esa etapa de la vida, donde un hombre debe poseer la máxima sabiduría posible. Esta idea está presente en muchos textos de la literatura del cuatrocientos, cuya nómina desbordaría los límites de esta nota. Sí conviene mencionar al marqués de Santillana y sus *Proverbios*, uno de los textos donde mejor se expone este ideal de conducta, estoico y cristiano al mismo tiempo, como explica Pérez Priego, «basado en el ejercicio de la virtud, cuyo fundamento reside en un perfecto equilibrio consigo mismo y con los demás, y se adquiere mediante una acumulación de saberes y experiencias hasta culminar en la madurez de la ancianidad» (2013: 51). La copla XVI de los *Proverbios* es la que mejor representa esta idea: «El comienco de salut / es del saber / distinguir e conosçer / quál es la virtud. / Quien comiença juventut / á bien obrar, / señal es de non errar / en senetut» (Gómez Moreno y Kerkhof 1988: 228). Esto contrasta con el desasosiego que muestra Juan Manrique en las tres primeras estrofas de su poema, precisamente por no haber llegado a adquirir la sabiduría en la senectud, como consecuencia de no haber actuado correctamente en la juventud.

8 Para la biografía de Alfonso de Cartagena, remito al exhaustivo estudio de Fernández Gallardo (2002).

Esta parte presenta notables similitudes con las *Coplas por la muerte de Alfonso de Cartagena*, de Fernán Pérez de Guzmán⁹. El señor de Batres también equipara la figura del obispo de Burgos con la fuente de la sabiduría donde él saciaba sus ansias de aprender: «la fontana clara e fria / donde yo la grand sed mia / de preguntar saciava» (vv. 38-40). Del mismo modo, Pérez de Guzmán también alude a la irreparable pérdida que ha sufrido la Iglesia católica: «la yglesia nuestra madre / oy perdió un noble pastor [...] pierdan e ayan dolor / los que son estudiosos» (vv. 25-26, 29-30). Estas semejanzas podrían apuntar, quizá, a una estrecha deuda del poema de Manrique con las coplas de Pérez de Guzmán, pues es muy probable que las conociese de primera mano y quisiera, en la misma línea, rendirle homenaje a Alfonso de Cartagena.

Tras la alabanza al obispo de Burgos, Juan Manrique muestra el deseo de que su único objetivo «es aprender lo nunca aprendido» (vv. 57-64), lo que le da pie a introducir ahora en el poema a la figura de Diego Rodríguez de Almela, llegando así a la tercera y última parte (vv. 65-88). Alfonso de Cartagena ya ha fallecido, de manera que la persona más indicada para «saciar la sed» del arcediano de Valpuesta es Rodríguez de Almela, el que podría considerarse el más fiel de los discípulos del obispo de Burgos: «Non siento quién pueda complir mi deseo / mi tiempo vagando me fallo consumo / sino solo vos, que soys, segúnd creo, / criado de aquel tan notable defuncto» (vv. 65-68). Los elogios, en esta parte, están dirigidos a Almela («honrrado arcipreste e mi buen amigo», v. 74) la única persona capacitada para llevar a cabo lo que Manrique solicita: escribir aquella compilación que Alfonso de Cartagena había auspiciado en vida, el *Valerio de las historias escolásticas y de España*.

Para terminar el poema, Juan Manrique se sirve, de nuevo, del topos de la humilitatis, pues afirma que como es un «omne imprudente», «con su ruda lengua» y su «corto sentido», no podría nunca escribir una composición de tal calibre, de manera que deja paso al hombre que sí tiene las capacidades para ello, Diego Rodríguez de Almela (vv. 81-88). En definitiva, la composición de Juan Manrique se erige, en primer lugar, como una petición a Almela para que lleve a cabo la composición del *Valerio*, que se refleja no solo en los versos, sino también en la carta previa que le envía; en segundo lugar, la obra presenta una función claramente panegírica, que encomia la figura de Alfonso de Cartagena y culmina, finalmente, con la alabanza a Diego Rodríguez de Almela. El poema pasaría a formar parte, por tanto, de la nómina de textos enderezados al obispo de Burgos tras su fallecimiento en el año 1456.

3. Transmisión textual y estudio ecdótico

La poesía de Juan Manrique se transmite en dos testimonios del siglo xv: el incunable impreso en Murcia por Lope de la Roca el 6 de diciembre de 1487 y el manuscrito con

⁹ El poema se incluye al final de la edición incunable del *Oracional*, impresa, como el *Valerio de las historias escolásticas*, en el año 1487 en la ciudad de Murcia, por Lope de la Roca y Gabriel Luis de Arinyo (véase Mangas Navarro 2023b). No volverá a imprimirse hasta el *Cancionero General* de 1511. Además de estas dos ediciones, las *Coplas a la muerte del obispo de Burgos* se transmiten en cuatro manuscritos: EM3, EM13, MP2 y SA11 (López Casas 2019: 1149-1152). Recientemente, ha editado este poema Valero Moreno (2023: 147-170); López Casas (2024), además, de la edición, realiza un exhaustivo estudio ecdótico del texto, atendiendo a las variantes y a la relación con otros testimonios, tanto manuscritos como impresos.

signatura 353 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Será en el siglo XVI cuando la difusión del *Valerio* alcance su máximo esplendor, pues se imprimieron hasta 14 ediciones (Lecina Nogués 2022). Existe, además, una copia manuscrita del incunable murciano, conservada en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán (ms. AG IX 34 A° 2°) y una copia de la edición de Toledo de Juan de Ayala de 1541 (Biblioteca Nacional de España, mss. 7685). Tanto para el estudio ecdótico como para la edición crítica, partimos en este trabajo del incunable murciano, que se coteja con el manuscrito salmantino. Asimismo, también tenemos en consideración las ediciones postincunables del siglo XVI, debido a la cercanía cronológica con el impreso de 1487: Medina del Campo, Nicolás Gazini de Piemonte, 10 de abril de 1511, y Toledo, Juan de Villquirán, 26 de marzo de 1520¹⁰. El incunable y las dos ediciones del siglo XVI transmiten la poesía de Juan Manrique completa; el manuscrito de Salamanca está acéfalo, de manera que falta el prólogo de Rodríguez de Almela, la carta de Juan Manrique y la primera estrofa del poema.

Para la identificación de los testimonios, tanto en el estudio ecdótico como en el aparato crítico de la edición, se utilizará un sistema de siglas determinado. Josep Lluís Martos detectó que este incunable murciano de 1487 no está recogido en el *Cancionero del siglo XV* de Brian Dutton, por lo que, en coherencia con el sistema de Dutton, le asignó el identificador 87DA¹¹. Del mismo modo se procede con las ediciones postincunables: IIDA para el impreso de Medina del Campo de 1511 y 20DA para el que salió de las prensas toledanas en el año 1520. Para la fuente manuscrita conservada en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, utilizaremos la letra S.

El análisis ecdótico del incunable 87DA nos revela que se trata de un impreso muy cuidado, pues solo se advierte una errata tipográfica que puede relacionarse, directamente, con el trabajo del cajista: la confusión de un tipo móvil en el verso 57, que rompe, además, la rima consonante de la estrofa (*reduge* en lugar de *reduze*). El manuscrito salmantino, por su parte, también presenta erratas fácilmente atribuibles al proceso de copia, como se evidencia en el verso 14, donde se repite, por cercanía con el verso 16, la palabra *viuiente*, en lugar de *viviendo*, lo que altera, también, la rima abrazada CDDC de la segunda semiestrofa de la copla. Este error aparece ya corregido en el incunable 87DA y también en las ediciones IIDA y 20DA. En el verso 18, el copista de S incurre en una errata por apócope, pues copia la palabra *navega*, frente a la lectura correcta, *navegado*; este mismo fenómeno se advierte también en el verso 37, donde se deja incompleta la palabra *studioso* por *studio*.

Sin embargo, existen otras variantes entre el manuscrito y el incunable que no apuntan a despistes frecuentes del proceso de copia o de composición, sino que parecen responder a variantes generadas en el proceso de transmisión textual. Por ejemplo, en el verso 74, S transmite la lectura «*dino* arcipreste», mientras que en 87DA se sustituye el adjetivo *dino* por *honrrado*. Esta variante encaja mucho mejor con el ritmo interno que exige el arte

10 Conviene mencionar que de las prensas de los Cromberger salieron dos ediciones del *Valerio de las historias escolásticas y de España*: una impresa por Jacobo Cromberger el 5 de marzo de 1527 y otra por Juan Cromberger el 4 de enero de 1536.

11 Martos también procedió así con el impreso de la *Obra de la sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu*, impresa por Lambert Palmart el 4 de abril de 1487 y cuyo editor fue Ferrando Dies, al que asignó la sigla 87FD (2018: 532).

mayor en cada uno de los hemistiquios del verso y, también, con la tendencia que se advierte en el poema hacia el dodecasílabo. En el verso 68 se localiza un caso idéntico de sustitución: mientras que S lee «*noble* difunto», en 87DA se reemplaza el adjetivo *noble* por otro de tres sílabas, dotando de mayor armonía acentual y perfección métrica al verso: «*notable* difunto»¹². En el verso 13, se localiza en el manuscrito la omisión de una palabra completa, *luego*, que se introducirá en 87DA y también en los dos postincunables. Finalmente, conviene señalar un error importante que transmite S en el verso 83: «mandar a mi ingenio *turbar* muy pulido», cuando el contexto del verso y de la copla exigen el verbo *trobar*, lectura que se subsana en el incunable y también en 11DA y 20DA.

Estas lecciones apuntan a que el manuscrito sería una versión anterior del original de imprenta que se utilizó para 87DA, aunque muy cercana, pues el número de variantes localizadas no es precisamente alto. S transmite errores de copia y lecturas que podrían haberse subsanado en otro testimonio posterior, pero anterior al original de imprenta y transmitidas después en él. Podría apuntarse, por tanto, a que el original de imprenta entroncaría con la tradición del antigrafo de S, pero el *stemma* se bifurcaría en algún momento de la transmisión textual, lo que dio lugar a un testimonio (o testimonios) intermedios entre S y 87DA, donde se generaron las variantes que, posteriormente, recogería el original de imprenta del incunable.

El impreso 11DA bebe, sin duda, del incunable murciano, pues presenta las mismas lecturas de 87DA que, precisamente, difieren del manuscrito S. Además, se advierten entre ellos algunas variantes, como la del verso 31, donde se modifica *yuicios* (87DA) por *ynicios* (11DA). Puede tratarse de un error tipográfico, pero también podría ser causa del intervencionismo de imprenta, lo que ha generado una lectura equipolente, que adquiere más sentido en el conjunto de la estrofa. El impreso 20DA sigue, a su vez, el modelo de 11DA, porque transmite, precisamente, esta variante del verso 31.

La comparación del incunable murciano con las dos ediciones del siglo XVI presenta lecturas interesantes, especialmente en el ámbito de las grafías, cuyas variantes forman un grueso importante dentro del aparato crítico y que consideramos fundamental de cara al estudio lingüístico de los incunables¹³. En algunos casos, 11DA y 20DA modernizan palabras con respecto al incunable, como *conozco* frente a *cognosco* (87DA), *edad* frente a *hedad* (87DA); *duda* en lugar de *dubda* (87DA); *gran* frente a *grand* (87DA); o según en lugar de *segund* (87DA). Pero, en otros casos, los postincunables transmiten la forma más arcaizante, esperable en el incunable; por ejemplo, *defecto* en 87DA frente a *defeto* en los postincunables; *fruto* en 87DA frente a *fructo* en 11DA; *escribir* en 87DA frente a *escrevir* en 11DA y 20DA; o *aver* frente a *haver* en 87DA. Finalmente, conviene señalar que la *f* en posición inicial, predominante en el incunable, pasa a *h* de manera casi sistemática en 11DA y 20DA.

12 Es cierto que, desde una perspectiva semántica, se trataría de variantes equipolentes, pero el arte mayor es un molde isoritmico y no isosilábico, aunque, como apunta Gómez Redondo (2013: 84) «la tendencia principal, por los propios equilibrios en la disposición de los acentos, apunte al esquema de 6+6 sílabas», que es, precisamente, la tendencia del poema de Juan Manrique.

13 Véanse a este respecto los estudios que se están llevando a cabo en el seno del grupo de investigación CIM, como los de Matteo de Beni (2021 y 2022).

4. Criterios de edición

La edición que presentamos parte de la máxima fidelidad al texto que transmite 87DA, lo que implica un respeto escrupuloso por las características ortográficas que presenta el impreso, así como por las formas lingüísticas propias que presenta. Mantenemos, en este sentido, la formas *ciente* (vv. 46 y 55), donde se prescinde de la *s* inicial. No recurrimos a la simplificación y mantenemos la reduplicación consonántica, aunque no tenga valor fonológico (*estillo*, v. 78). Regularizamos el uso de *u/v* y de *il/j*, reservando *uli* para valores vocálicos y *v/j* para valores consonánticos; respetamos, sin embargo, el uso de *y* con valor vocálico, por tratarse de una forma que se utiliza sistemáticamente y que no plantea problemas (*veynte*, v. 10; *asy*, v. 61; *yngenio*, v. 80). Transcribimos la *c* como *ç* delante de las vocales *a*, *o* y *u*, cuando representa una consonante dentoalveolar africada sorda (*dulçura*, v. 37). Resolvemos mediante un apóstrofo las contracciones formadas por la preposición *de* seguida de pronombre o adjetivo demostrativo (d'él, v. 44), así como también nos servimos del apóstrofo para indicar las elisiones vocálicas (*que l'*, v. 71). Finalmente, en cuanto a las normas de puntuación, acentuación, delimitación de palabras y uso de mayúsculas y minúsculas, nos atenemos a las últimas modificaciones y normas vigentes de la Real Academia Española (2022).

5. Edición crítica

- Andando mis años cognosco el defecto
perdido en el tiempo de mi juventud,
la sciencia es la una, que es el efecto
de aquellos que aman cobrar la virtud.
- 5 Dará a mi espíritu reposo y salud
en solo saber por non preguntar;
ved si es caso que deva mirar
sentir a tal falta en mi senectud.
- 10 Tomad a Platón y en tal gravedad
ciento con uno sacados los veynte
años se falla escribir en su hedad,
deseando morir como omne prudente;
y Sócrates luego, non menos valiente,
que dies vezes nueve años biviendo,
- 15 en tan suma hedad partió componiendo
y compusiera sy fuera biviente.
- 20 Aquestos mirando me causa pensar
haver navegado syn fruto niguno,
comme la fusta andando por mar
que rastro jamás le vistes alguno.
A mí solo falló, syn dubda, ser uno
que nunca pensé buscar su camino

de aquella que faze del malo divino
y pone juyzio al que es ymportuno.

- 25 Veo mi sed y busco la fuente,
miro mi mengua, ynquero, reparo,
haver non lo puedo, así en continente,
ja vós don Alfonso, tomo en amparo,
obispo notable de sciencia non caro!
- 30 Leýstes en carta agena¹⁴ de vicios,
de aquel agustino tomastes yuicios
al fin le poniendo sentencia y declaro.

- Que quiera fablar de vuestra prudencia
las obras lo muestran que vós compusistes,
35 dexando el castillo de alta eloquencia
prolixa escriptura a breve traxistes;
al poco studioso, dulçura posistes,
y a los non capasces, capaces fazer,
de poca lectura podiesen saber
- 40 asaz de doctrinas que vós escrivistes.

- Aquestas buscando con grand diligencia
fallo las obras y non el fazedor,
razón lo demanda con esperiencia,
que toda la iglesia d'él tenga dolor,
45 de verse apartada de uno el mejor
obispo ciente en nuestra memoria:
Dios tanto digno lo faga de gloria
quanto lo fizo acá de loor.

- Pues falta el reparo del río caudal,
50 de un chico aroyo entiendo beber,
aunque lo sienta a dolor desigual
quiero callar al divino poder
que fizo el morir y faze el nascer,
reparte las gracias segúnd que le plaze:

14 La lectura de “carta agena” es la que transmiten todos los testimonios; Valero Moreno en su edición (2023: 160) opta por transcribir “Cartagena”. Si atendemos al verso siguiente, “de aquel agustino tomastes yuicios”, la tradición textual recogería una lección bastante acertada. La “carta agena de vicios” podría referirse al texto del *Oracional*, en tanto que Alonso de Cartagena se acoge al género epistolar para responder a las cuestiones que Fernán Pérez de Guzmán le plantea en una misiva. Asimismo, como explica exhaustivamente Fernández Gallardo en su estudio sobre la obra literaria del obispo de Burgos (2012), llama la atención en el *Oracional* “el predominio absoluto de la autoridad de san Agustín, pues el número de sus citas es superior a las de los demás padres de la Iglesia juntas. Se hará un uso generoso de la carta del obispo de Hipona dirigida a Proba, que le venía pintiparada pues constituye un breve tratado sobre la oración. Cabe hablar, por tanto, de la inspiración agustiniana del *Oracional*, dato relevante de la tendencia espiritual de su autor” (Fernández Gallardo 2012: 263). Esta afirmación explicaría el verso “de aquel agustino tomastes yuicios”.

- 55 al ynciente, ciento lo faze
y al sabedor, la sciencia perder.
- Todo mi thema a un fin se reduze,
que es aprender lo nunca aprendido;
fallo que cierto la sciencia reluze
- 60 y más en persona de alto apellido:
asý commo y quando el árbol vestido
es de la flor y lo faze fermoso,
asý la sciencia, en el generoso,
lo faze en virtudes del todo cumplido.
- 65 Non siento quién pueda cumplir mi deseo,
mi tiempo vagando me fallo consumo,
sy non solo vós, que soys, segúnd creo,
criado de aquel tan notable defuncto.
- 70 Que día nin hora nin tan solo un punto,
la pluma en la mano, del libro los ojos,
tiráys por quitar de vós los enojos
y a mí los míos en darme trasunto.
- ¡O, copilación sacada por vós,
honrrado arcipreste y mi buen amigo,
faráysme tal gracia, sin dubda, par Dios,
commo al desnudo que'l dan buen abrigo!
Demando perdón de aquesto que digo
en cónsono estilo a todos aquellos
so cuya sciencia se falla cabe ellos
- 80 más muerto mi yngenio, por cierto, que bivo.
- Muy largo proceso al corto sentido
y con ruda lengua querer componer,
mandar a mi ingenio trobar muy polido
y al cielo sereno que deva llover;
- 85 es demasía, a todo mi ver,
al omne inprudente fazerlo abogado,
y sin cimientto fundar terminado:
dexémoslo aquel que tiene el poder.

6. Aparato crítico

1 cognosco] conozco 11DA 20DA, defecto] defeto 11DA | 3 efecto] efeto 11DA | 6 non] no 11DA 20DA | 10 veynete] veyente 11DA | 11 escribir] escreuir S 11DA 20DA, hedad] hedat S edad 11DA 20DA | 12 omne] ome 11DA hombre 20DA | 13 luego] om. S, non] no 11DA 20DA | 14 dies] diez 11DA 20DA, vezes] vez S, biviendo] viuiente S |

15 hedad] hedat S edad 11DA 20DA | 16 sy] si 11DA 20DA, bivalente] viiviente 11DA | 18 haver navegado] aver navega S auer nauegado 11DA 20DA, syn] sin 11DA 20DA, fruto] fructo 20DA, ninguno] ninguno S 11DA 20DA | 21 syn dubda] sin duda 11DA 20DA | 24 ymportuno] ynportuno S | 26 ynquero] inquero 11DA inquiero 20DA | 27 haver non] aber no S auer no 11DA 20DA, así] assi 11DA 20DA | 29 non] no S 11DA 20DA | 30 leystes] leys S | 31 agustino] augustino 11DA, yuicios] ynicios 11DA 20DA | 34 compusistes] composistes 11DA | 37 studioso] studio S, posistes] pusistes 20DA | 38 non capasces] non capaçes S no capaçes 11DA no capazes 20DA, fazer] hazer 20DA | 40 escrivistes] escreuistes S 11DA 20DA | 41 grand diligencia] grant deligençia S gran diligencia 11DA 20DA | 42 y] om. S, non] no 11DA 20DA | 44 eglesia] yglesia S 11DA 20DA | 45 apartada] apartado S | 46 ciente] çiente S sciente 11DA 20DA | 47 lo] le S | faga] haga 20DA | 48 lo] le S | 50 aroyo] arroyo 11DA 20DA | 54 segúnd] segud S segun 11DA 20DA | 55 ynciente] inciente 20DA, lo] le S, faze] haze 11DA | 56 sabedor] sabidor S 11DA 20DA | 57 thema] tema 11DA 20DA, reduze] reduge 87DA | 61 asý] assi 11DA 20DA, e] om. S | 65 non] no 11DA 20DA | 66 fallo] hallo 11DA 20DA | 67 segúnd] segun 11DA 20DA | 68 notable defuncto] noble defunto S notable defunto 11DA 20DA | 69 nin hora] ni ora S 11DA ni hora 20DA | 71 tiráys] tireys 11DA 20DA | 74 honrrado] dino S honrado 20DA, y] om. S | 75 faráysme] fareys me S hareysme 11DA 20DA, dubda par dios] duda por dios 11DA | 20DA | 76 al] ai 11DA | 78 estillo] estilo 11DA 20DA | 79 falla] halla 20DA | 80 yngenio] ingenio S ingenio 11DA 20DA | 83 ingenio] yngenio S | trobar] turbar S | 86 omne inprudente fazerlo] omne ynprudente fazerle S omne inprudente 11DA hombre inprudente hazerlo 20DA

BIBLIOGRAFÍA

- DE BENI, Matteo (2021): “La caracterización lingüística del *Cancionero de Llavía*: versiones y textos únicos”, *Criticón*, 141, 109-132. [DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19149>.]
- (2022): “La fisionomía lingüística de 86*RL y su relación con otros cancioneros impresos antiguos: variación y singularidad”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, 113-147. [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.03>.]
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2002): *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo xv*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2012): *La obra literaria de Alfonso de Cartagena (1385-1456). Ensayo de historia cultural*. Madrid: Editorial Académica Española.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y KERKHOF, Maxim (eds.) (1988): Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Barcelona: Planeta.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, tomo. Madrid: Cátedra.
- (2013): “El “adónico doblado” y el verso de arte mayor”, *Revista de Literatura Medieval*, 25, 53-86.

- LECINANOGUÉS, Laura (2022): “Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias escolásticas y de España*”, *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. Zaragoza. https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_CMDC130.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2019): “La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el *Cancionero General* de 1511: selección y variaciones”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, Isabella Tomassetti (coord.). San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. 2, 1135-1152.
- (2024): “La transmisión textual de *Las coplas a la muerte de Cartagena* de Fernán Pérez de Guzmán (ID 1937): variaciones y contextos”, *Estudios Románicos*, 33, 155-172.
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís (2023a): “*Valerio de las historias escolásticas y de España* (POECIM/87DA)”, *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos. Alicante: Universitat d’Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87da; 15/09/2023>].
- (2023b): “El *Oracional* (POECIM/87PG)”, en *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos. Alicante: Universitat d’Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87pg; 15/09/2023>].
- MARTOS, Josep Lluís (2018): “Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante”, *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.). Pavia: Ibis, 523-533.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2013): *Estudios sobre la poesía del siglo xv*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1697): *Historia genealógica de la casa de Lara*. Madrid: Imprenta de Mateo de Llanos y Guzmán.
- TATE, Robert Brian (1970): *Ensayo sobre la historiografía peninsular del siglo xv*. Madrid: Gredos.
- TORRES FONTES, Juan (ed.) (1994): *Valerio de las historias escolásticas y de España*. Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2023): “Cuatro noticias para la biografía de Alfonso de Cartagena anteriores a 1500”, *Iberia Judaica*, XV, 147-170.
- VIDAL GONZÁLEZ, Francisco (ed.) (2003): Gómez Manrique, *Cancionero*. Madrid: Cátedra.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Natalia Anaís Mangas Navarro es Doctora en Literatura Española por la Universidad de Alicante (2020) y ha sido investigadora postdoctoral en la Universidad de Córdoba (2022). Es Funcionaria de Carrera en el cuerpo de Bibliotecarios del Estado y actualmente trabaja en la Biblioteca Nacional de España. Su investigación se centra en la poesía castellana medieval y su edición crítica, así como en el estudio material de sus fuentes poéticas manuscritas e impresas.

Fecha de envío: 08-11-2023

Fecha de aceptación: 29-12-2023

EL *CANCIONERO DE ZARAGOZA* (92VC Y 95VC): ESTUDIO MATERIAL E INTERNO (The *Cancionero de Zaragoza* (92VC and 95VC): Internal and Material Study)*

Massimo Marini**

Sapienza, Università di Roma

Abstract: Thanks to the identification of new copies of the *Cancionero de Zaragoza* (two of the edition of 1492 and one of 1495) it is now possible to establish the essential guidelines of its material and internal structure. The data now available contribute to a more careful bibliographical description, which in turn leads to a correct chronological distribution of the copies and a more accurate reconstruction of their historical development. On the basis of the materiality of these precious incunabula, it is possible to delve deeper into questions that cover not only the dimension of the copy as an individual element, as a specific object or piece of a specific collection, but also, through these material features, it is possible to approach the model of the edition as the product of a cultural design or plan, animated by a specific intention and aimed at a specific public. This process of analysis, which goes from the copy to the edition, allows us to reconstruct the ideal copy of of this songbook and to shed light on its organisation and the aims of this editorial project, which is an important piece in the history of Castilian literature at the end of the 15th century.

Keywords: Mendoza, Íñigo de [Fray] - *Vita Christi*, Incunables, Material description.

Resumen: Gracias a la identificación de nuevos ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* (dos de la edición de 1492 y uno de la de 1495) es hoy posible fijar de forma más concreta las pautas esenciales de su estructura material e interna. Los datos de los que hoy se dispone contribuyen a una descripción bibliográfica más cuidada, que a su vez comporta una correcta distribución cronológica de los ejemplares y una reconstrucción más exacta de sus avatares históricos. A partir de la materialidad de estos preciosos testimonios poéticos incunables, se

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Poesía, ecdotica e imprenta” (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

** **Dirección para correspondencia:** Massimo Marini. Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali. Facoltà di Lettere e Filosofia. Sapienza Università di Roma. Piazzale Aldo Moro, 5 – 00186 Roma (massimo.marini@uniroma1.it).

puede profundizar en cuestiones que abarcan no solo la dimensión del ejemplar como elemento individual, como objeto o pieza concreta de una colección determinada, sino que, a través de esos rasgos materiales, es posible acercarse al modelo de la edición en cuanto producto de un diseño o plan cultural, animado por un intento específico y dirigido a un público concreto. Este proceso de análisis que va del ejemplar a la edición, permite reconstruir la copia ideal del *Cancionero de Zaragoza* y arrojar luz sobre su organización y las perspectivas de este proyecto editorial, que marca un hito en la historia de la literatura castellana de finales del siglo xv.

Palabras clave: Mendoza, Íñigo de [Fray] - *Vita Christi*, Incunables, Descripción material.

1. Introducción

El llamado *Cancionero de Zaragoza* es una de las obras más representativa de las tendencias poéticas que se fueron desarrollando a lo largo del reinado de los Reyes Católicos y, al mismo tiempo, constituye una pieza fundamental en la historia de la imprenta incunable. Teniendo en cuenta estos dos aspectos, en el presente trabajo se ofrece una descripción detallada de la estructura material e interna del cancionero, lo que permite hacer también algunas apreciaciones sobre su concepción, su destinación de uso y las circunstancias que propiciaron este ambicioso proyecto editorial. A modo de premisa, conviene recordar que, entre 1482 (año de edición de la *princeps* de las *Coplas de Vita Christi*) y 1496 (año de publicación del cancionero de Juan del Encina), se asiste a una verdadera y propia eclosión de textos poéticos de tema religioso y moral con finalidades didascálicas y edificativas, cual producto de un diseño político y propagandístico a la vez que estético, cuyo foco de irradiación es la propia corte de los Reyes Católicos, dedicados por aquellas fechas a consolidar su poder (Severin 1992: 331 y 2002: 180). El medio de difusión de estas obras literarias es la imprenta, que por las mismas fechas se asentaba de forma estable en muchas ciudades de la península y posibilitaba un alcance hasta entonces inédito. Dicho periodo, de importancia capital para el desarrollo de las letras y de la imprenta incunable en España, es el que ve la publicación de varias ediciones de las *Coplas de Vita Christi* del franciscano Íñigo de Mendoza, el poeta más representado en nuestra colectánea poética: las dos que nos interesan aquí salen, respectivamente, en 1492 y 1495 del mismo taller, el de Pablo Hurus, impresor alemán afincado con su hermano Juan en Zaragoza. Por tanto, podemos colocarlas en este marco como un claro botón de muestra del interés y del éxito comercial de la poesía religiosa y moral durante la época; los tres ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* que han llegado hasta nuestros días constituyen el punto de partida obligado para estudiar la materialidad y la estructura de esta colección de poesía.

2. Materialidad e historia de los ejemplares de 92VC y de 95VC

Gracias a las valiosas aportaciones que desde hace una década se han venido dando a la historia y al estudio de este cancionero incunable, poseemos hoy una serie de datos más exactos sobre los ejemplares existentes, tanto desde el punto de vista de la descripción

tipobibliográfica como del análisis de su contenido y estructura interna. La confusión que a veces se halla en los repertorios entre la edición de 1492 y la de 1495 se debe no solo a la dispersión de los impresos y a la consiguiente dificultad de los bibliógrafos antiguos de consultarlos directamente a la hora de incluirlos en sus repertorios, sino también a otros factores, como la parcial homonimia entre fray Íñigo de Mendoza y otros miembros ilustres de su linaje, amén de la proliferación de denominaciones que hubo para este cancionero¹, lo cual en ocasiones ha contribuido a complicar la identificación de los ejemplares y en otras ha engendrado no pocos equívocos entre los bibliógrafos. Basten como ejemplos aquí los de Nicolás Antonio y Haebler². El primero, en su *Bibliotheca hispana nova*, mezcla datos biográficos del cardenal Íñigo de Mendoza y Zúñiga († 1537) con los de nuestro autor y refiere el contenido del impreso de 1495, que en la reedición de su repertorio dice haber consultado en la Biblioteca Alessandrina de Roma, además de otro incunable, denominado *Devotionum opus*, que se puede identificar con un ejemplar de 1492 (Antonio 1783: 360-361). Análogamente, en el repertorio de Haebler el autor de nuestro cancionero está indexado correctamente como “Íñigo de Mendoza” en las entradas que se refieren a la *Vita Christi* de Centenera publicada en 1482 y 1483 (Haebler 1903: 200), mientras que el nombre indicado para las ediciones de los Hurus es “Íñigo López de Mendoza”; sobre la edición zaragozana de 1492, Haebler incluye la noticia –certada, desde luego– de la existencia de dos ejemplares, ambos incompletos, uno descrito por Méndez y otro que perteneció a Salvá, pero que el historiador del libro alemán afirma no haber podido inspeccionar personalmente (Haebler 1903: 201). Para la otra edición, la de 1495, dice que “no se conoce ejemplar de este libro” y remite directamente a Méndez, del cual se copian las descripciones bibliográficas (Haebler 1903: 201).

En este maremágnum de noticias, las demás veces imprecisas o confusas, ha puesto orden, definitivamente, Mercedes Fernández Valladares (2019), que ha identificado un ejemplar de la edición de 1492, hasta entonces considerada desconocida, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España, que se suma al de la biblioteca de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, donde se halla el otro, asignado de forma concluyente por la estudiosa a esta misma edición de 1492³. Junto a estos dos, tenemos un ejemplar único fechado en 1495, que se encuentra en la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma. Así pues, tenemos en primer lugar una correcta distribución de los ejemplares, tres en total: dos de la edición de 1492 (92VC) y uno de la de 1495 (95VC)⁴ que, como

1 Al igual que Fernández Valladares (2019) y Lacarra (2020) yo también he elegido aquí la denominación *Cancionero de Zaragoza* por parecerme la más correcta entre las distintas formas de referirse a esta colección poética incunable, para la que se han utilizado rótulos muy variados como *Cancionero de Mendoza*, *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza*, *Cancionero de Hurus*, *Coplas de Vita Christi*, *Vita Christi fecho por coplas*, etc. Esta profusión de designaciones es una de las causas de los complejos avatares bibliográficos de este cancionero.

2 Para una documentación puntual sobre todas las descripciones de las dos ediciones que se hallan en los repertorios bibliográficos, desde el de Nicolás Antonio en adelante, remito al estudio de Fernández Valladares (2019: 61-68).

3 Gracias a sus desvelos se han podido corregir tanto el catálogo de la Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts como el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC, im00489100), que por error consideraban este incunable de 1492 como un ejemplar de la edición de 1495 (Fernández Valladares 2019: 65).

4 Adopto aquí y en otros lugares las designaciones, ya convencionales, de Dutton (1982 y 1990), tanto para referirme a los testimonios como para poemas individuales.

queda dicho, hoy se conservan respectivamente en Madrid, París y Roma. En su ya citado artículo, Fernández Valladares reconstruye asimismo la trayectoria de los tres ejemplares hasta su paradero actual, lo cual es oportuno resumir aquí antes de pasar a un análisis de sus principales rasgos materiales y de su contenido.

El ejemplar madrileño se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España (INC/2900), que lo adquirió en fechas recientes de una colección privada. El propio ejemplar revela noticias sobre sus antiguos poseedores, como la que se encuentra en el margen superior del primer folio, el que contiene la portada, donde todavía puede leerse una nota manuscrita, aunque un poco recortada por la guillotina usada durante un proceso de reencuadernación posterior, que dice: “del Colleg^o. de la Comp^a. de Jhs de la Concep^{on}. de Seuj^a.”; por tanto, había pertenecido al llamado Colegio de las Becas o de la Concepción de Sevilla, fundado por la Compañía de Jesús. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, Gaspar Melchor de Jovellanos fue encargado de la liquidación de los bienes de este colegio y el incunable pasó a formar parte de su propia biblioteca (Aguilar Piñal 1984: 112); así, nuestro incunable llegó a Madrid cuando el ilustrado asturiano se trasladó a la capital: es de suponer que fue entonces cuando el académico de la historia Gregorio Vázquez y Espina redactó la descripción de este ejemplar por cuenta de Méndez, quien la incluyó en su *Tipografía española* (Méndez, Hidalgo 1861: 67) y probablemente sacó también una copia integral del incunable⁵. Posteriormente, se pierde su rastro hasta mediados de los años 80 del siglo xx, cuando figura en la biblioteca del librero anticuario de Madrid José Pedro Vindel (Fernández Valladares 2019: 66), el último poseedor del que tenemos noticia antes de que la Biblioteca Nacional lo comprara en 2018.

El ejemplar de París se halla hoy en la biblioteca de l'École National Supérieure de Beaux-Arts (signatura Masson 2055); sabemos con toda seguridad que antes formó parte de la biblioteca de Salvá, como se anota también en la cubierta en pergamino del ejemplar, donde leemos la siguiente referencia, de mano moderna: “Nº 186 – C. Salvá | Cancionero Coplas de | Vita Christi”. En efecto, en el *Catálogo* del bibliógrafo valenciano figura la referencia al ejemplar, pero curiosamente la descripción que de él se hace se basa en la anterior de Méndez, sobre el otro de Madrid. Así escribe Salvá en la entrada correspondiente a nuestro incunable: “La descripción que precede de este rarísimo volumen la he sacado de Méndez por hallarse mi ejemplar falto de las primeras y últimas hojas” (Salvá 1872: 96); también este dato contribuye a corroborar la identificación del incunable de París, que efectivamente se encuentra mutilo de las hojas iniciales y finales. Como es consabido, después de su muerte, ocurrida en 1870, la rica biblioteca de Pedro Salvá se vendió en Londres en 1873 y, de allí, sus libros siguieron varios derroteros; nuestro incunable pasó en manos de Ricardo de Heredia y Livermore, conde de Benahavís, cuya biblioteca a su muerte también fue subastada, esta vez en París, previa publicación del catálogo, en el que figura nuestro ejemplar del *Cancionero de Zaragoza* (Heredia: 60). Compulsando el ejemplar de dicho catálogo de la Biblioteca Nacional de España, Fernández Valladares (2019: 64-65) ha podido comprobar el precio de la venta (tan solo 30 francos), pero nada se sabe acerca de

5 Se trata del manuscrito conocido como MN46 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura Ms. 18183), copia sacada a partir de un ejemplar del *Cancionero de Zaragoza* de 1492, que Fernández Valladares atribuye al propio Vázquez y Espina (2019: 62-63).

la identidad de su comprador. El impreso vuelve a aparecer entre los libros de la colección de Jean Masson pocos años después, en 1902, cuando lo encontramos en el catálogo de una exposición bibliográfica sobre las xilografías que, bajo los auspicios del propio bibliófilo francés, se había organizado en la Escuela de Bellas Artes de París. En el catálogo de la exposición aparece una escueta referencia a este incunable, sin más datos bibliográficos que el de su impresor y una genérica asignación al siglo xv (Lacarra 2020: 109). Como se sabe, buena parte de la colección de libros antiguos de Masson fue destinada precisamente a la biblioteca parisina de Beaux-Arts, donde aún se encuentra hoy en día este ejemplar del *Cancionero de Zaragoza*.

El tercer y último ejemplar es el de la edición que en 1495 volvió a publicar Pablo Hurus y se halla en la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma (signatura Inc. 382). Como se ha dicho, de este ejemplar de nuestro cancionero dio noticia por primera vez Nicolás Antonio (1783: 360-361), quien pudo describirlo personalmente, aunque se equivocó a la hora de indicar el nombre del autor principal de la colectánea. Algunos años después, Caballero le asignó una entrada en su repertorio, que vio la luz en Roma, lo cual permitió también para él su consulta directa en la Biblioteca Alessandrina. En la entrada, Caballero remite a la edición de 1492, cuya noticia, al no hallarse en Roma ejemplares de esta, trae directamente de Nicolás Antonio, a la vez que trata de enmendar el error onomástico de su fuente; al hacerlo, nos aclara también el posible origen de su equivocación⁶. En cambio, Méndez, tras una breve descripción y la remisión a la anterior edición de 1492, para el incunable conservado en Roma hace explícita referencia al repertorio de Caballero por no haber consultado directamente el volumen, aunque años después Haebler, como queda dicho arriba, declara que ya no existen ejemplares de esta edición (Haebler 1903: 201). Avanzado ya el siglo xx, Whinnom (1962: 137-152; 1973: 43) ha rescatado el ejemplar, tras este largo olvido, devolviéndolo al interés de los estudiosos, para luego compulsarlo en su edición de la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro. En cuanto a su historia, el de la Alessandrina es el ejemplar que menos avatares bibliográficos ha tenido de los tres, puesto que formaba parte de la colección de Francesco Maria II Della Rovere (Cerrón Puga 2010: 18), último duque de Urbino († 1631), que en 1667 fue incorporada en la recién nacida Biblioteca Alessandrina por voluntad del papa Alessandro VII. Todavía no ha sido posible determinar en qué momento el *Cancionero de Zaragoza* fue adquirido por el duque, pero sí se puede individuar una entrada en el índice manuscrito de su “librería impresa”, la colección personal que él reunió a lo largo de su vida. Se trata del ms. 50 del actual Fondo Urbinate de la Biblioteca Alessandrina, en el cual se indican los libros según un criterio topográfico, es decir, por el lugar que ocupaban en la biblioteca, que por entonces se hallaba en el palacio ducal de Casteldurante (hoy Urbania); en el f. 17^a de este índice, en medio de los libros que poblaban el estante n^o 13 de la biblioteca del duque, todos ellos de carácter

⁶ Cuando habla de los poetas presentes en el cancionero, acerca del primero de ellos dice que se trata de “Enecus de Mendoza Ordinis Minorum, (quem non recte confundit cum Eneco de Mendoza Cardinali, & Episcopo Burgensi Franciscus Ruiz de Vergara & Alava in vita Didaci de Anaya)” (Caballero 1793: 56). En efecto, el error se encuentra en la *Vida de Diego de Anaya* de Francisco Ruiz de Vergara, quien confunde el cardenal con el franciscano, atribuyéndole al primero la obra del segundo, tras remitir a su vez a Lucio Marineo Siculo, quien sin embargo fue cronista de los Reyes Católicos y no pudo confundir a los dos personajes, puesto que el cardenal sirvió a la monarquía hispana en tiempos de Carlos V (Ruiz de Vergara 1661: 373).

devocional (obras inspiradas en la figura de Jesús, de la Virgen o de tema hagiográfico), figura el nombre “Ynnigo Mendoza” entre los autores de libros “De Vita Christi”.

3. Estudio material de las ediciones del *Cancionero de Zaragoza*

Los dos ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* de 1492 y del único conservado de su edición de 1495 han sufrido mutilaciones y están faltos de algunas hojas; sin embargo, como ya ha hecho notar Lacarra a propósito de su aparato iconográfico, “los fallos de unos se suplen con los otros” (2020: 108). El de Madrid es el que más pérdidas ha sufrido: si bien tiene portada y colofón, lo cual permite fijar con toda seguridad fecha y lugar de impresión a 27 de noviembre de 1492 en el taller tipográfico zaragozano de Pablo Hurus, carece de 18 hojas (ff. XXVI-LIII), que se corresponden con la casi totalidad de uno de los poemas de este cancionero, la *Pasión trobada de Diego de San Pedro*. Otra vez es Fernández Valladares quien, en su estudio tipobibliográfico del incunable, nos ha desvelado una “sorpresa inserta”: se ha enterado de que a la falta que acabamos de mencionar se había remediado, seguramente durante un proceso de reencuadernación, con la inserción de dos fragmentos, probablemente salidos del mismo taller de imprenta y pertenecientes a una edición anterior de contenido análogo al de nuestro cancionero, pero más sencilla, sin grabados en madera, puesto que en las dos interpolaciones faltan por completo las imágenes. Entre los dos fragmentos se inserta un total de 40 hojas: el primero de ellos consta de 15 y contiene una versión distinta de la *Pasión trobada*, es decir, precisamente el texto que ya no estaba presente en el ejemplar de 1492, después del cual aparecen dos poemas más, unas *Preguntas a Nuestra Señora* atribuidas a fray Íñigo y unas anónimas e incompletas *Coplas del Quicumque vult*, versión glosada del llamado Símbolo Atanasiano de la que este fragmento es probablemente el único testimonio; la segunda interpolación, de 25 hojas, contiene otra edición del primer texto de nuestro cancionero, la *Vita Christi* de fray Íñigo, que se repite casi por entero, desde la mitad de la estrofa 6 hasta la 391 y, según la estudiosa, puede atribuirse a una anterior publicación de los Hurus que se remonta a unos años antes, aproximadamente a 1491 (Fernández Valladares 2019: 68-73). De esta manera, si no fue posible restaurar la integridad tipográfica del ejemplar, se pudo al menos devolver cierta integridad textual al cancionero⁷. Desde el punto de vista iconográfico, Lacarra también registra en este ejemplar madrileño de 1492 la pérdida de 22 estampas, dado que la *Pasión trobada* era el poema que más grabados contenía (2020: 109).

Si exceptuamos el f. XXXVII, el ejemplar parisino de la edición de 1492 contiene todas las partes que le faltan al de Madrid. Sin embargo, a su vez presenta mutilaciones en algunas de las zonas más externas: está falto de los ff. I-III y VII-VIII del primer cuaderno y del f. CXIII, la hoja final del último, es decir, la que contenía el colofón. Ello ha dificultado su identificación, aunque se puede considerar otro ejemplar de la edición de 1492, por su puesta en página y por compartir con el ejemplar madrileño el último grabado, el del f.

⁷ Los fragmentos interpolados, identificados por la autora con las siglas $\alpha 1$ y $\alpha 2$, contienen al final de la *Pasión trobada* unas *Preguntas a Nuestra Señora*, que se pueden atribuir al propio fray Íñigo, y unas *Coplas del Quicumque vult* fechas so determinacion y correccion de la madre santa Iglesia (Valladares 2019: 69).

CXII^v, ausente de la edición de 1495⁸. A diferencia del ejemplar de 92VC conservado en París, el de 95VC sí tiene colofón, lo cual permite fecharlo a 10 de octubre de 1495; sin embargo, este también debe considerarse mutilo, pues está desprovisto de la portada, ya que esta se encuentra tapada y solo se ve su vuelto, que contiene la tabla; y es que, para evitar la pérdida total del primer folio, cuyos márgenes resultan muy deteriorados, se optó por pegar en la tercera hoja de guarda la tabla que estaba en el vuelto. Así, la portada desapareció, pero se salvó la tabla. Sin embargo, antes de esta operación se copió el texto de la portada en el vuelto de la segunda guarda. De este modo el restaurador no solo remedió a la pérdida, sino que dejó la posibilidad de leerla al trasluz, pues el folio original va pegado, como queda dicho, en la hoja de guarda que va después de la transcripción. De tal manera puede comprobarse que el texto de la portada está fielmente copiado, y coincide con el de la edición de 1492. Se lee muy claramente: “Coplas de vita Christi de la Cena | con la pasion, e de la Veronica con | la resurreccion de nuestro Redentor, | e las 7 angustias, e 7 gozos de | Nuestra Señora con otras obras | mucho provechosas”.

Ahora bien, la integración de los datos que nos proporcionan los tres ejemplares posibilita reconstruir la *ideal copy* del cancionero –tanto de 92VC como de 95VC–y desbrozar a un mismo tiempo sus características materiales y de puesta en página, además de su estructura interna. En cuanto a la materialidad de la edición, el *Cancionero de Zaragoza* es un incunable *in folio*, con la siguiente estructura colacional:

a-c⁸ d-g⁶ h-i⁸ k-q⁶ r⁸

Tenemos, pues, seis cuadernos de ocho folios y once de seis, distribuidos en series de extensión variable que se alternan: el total de los folios útiles es de 114, con numeración romana en mayúscula impresa en el margen superior derecho del *recto* de cada folio. Las firmas se marcan mediante sistema alfanumérico de letra minúscula y cifras romanas hasta la mitad más uno del cuaderno, sin reclamos. El texto se imprime a dos columnas, tanto para el verso como para la prosa. La caja de escritura es de 214 x 137 mm (tomada del f. C^{va+b}, con texto en prosa) y sus medidas horizontales son variables, porque en la gran mayoría de los folios dependen de la longitud de los versos. De aprovecharse todo el espacio de escritura, la caja estaría formada por 42 líneas, aunque ello no ocurre ni siquiera en el único folio con texto en prosa, por contener blancos tipográficos. Lo más usual es encontrar entre las 38 (f. XXIX^r) y las 40 líneas (f. CVII^r), según la estructura estrófica de los poemas o la presencia de rúbricas internas o de grabados en cada folio. La extensión del espacio en blanco que separa las dos columnas también depende de las medidas de estas: cuando el texto de la columna *a* es muy extenso (f. LXX^{va}) o hay grabados en las dos columnas (f. LXXVI^{rab}), estas llegan a tener una distancia mínima de 50 mm. En ocasiones, los grabados no se alinean con la caja de escritura por su margen izquierdo (f. LXXVI^{ra}).

8 Representa el triunfo de la muerte y está acompañado del letrero “Nemini parco | *qui vivit in orbe*”; en la edición de 1492 iba colocado en posición centrada, al ser el único que ocupaba las dos columnas de texto (Lacarra 2020: 111). Como señala asimismo Lacarra (2020), no es esta la única diferencia entre los dos incunables en cuanto a los grabados: en dos ocasiones se eligen otras maderas, por falta de disponibilidad o por su deterioro, puesto que se trata de materiales de amplio uso, con los motivos de la Natividad y de la Ascensión.

En cuanto a la puesta en página, apreciamos cierto cuidado en la disposición tipográfica de los elementos textuales e iconográficos que componen el cancionero, fruto de las competencias técnicas desarrolladas en el taller de los Hurus, uno de los más avanzados desde este punto de vista, cuyos productos priman por su calidad no solo dentro del reino de Aragón, sino también en los mayores centros peninsulares de producción y venta de libros (Pallarés Jiménez 2003: 307). El título y el colofón aparecen centrados, los dos en la mitad superior del folio. En el cancionero el texto, tanto en verso como en prosa, siempre presenta una disposición a dos columnas, incluso en la tabla de obras. El único rasgo ornamental del incunable son los calderones que marcan cada entrada de la tabla y el principio de cada estrofa, así como la combinación de una doble tipografía en letra gótica, de dos diferentes tamaños. Un primero, mayor, que se usa para títulos y tituillos, y también para las primeras líneas de los encabezamientos de los poemas y sus rúbricas intertextuales. Este tipo de tamaño mayor corresponde a la tipografía 2*:134G de Pablo Hurus en el GW (M18728), identificado como ma01246 en el TW y con el modelo M89 de Haebler (1903-1917), que ya se usaba en la oficina durante la regencia de Juan Hurus, pero que se vincula también con la producción de su hermano Pablo a partir de 1485. Para los textos y el colofón se usa un tipo más pequeño: esta segunda tipografía se documenta en la imprenta zaragozana de Pablo Hurus a partir de 1490 y sigue utilizándose hasta 1499; su medida de veinte líneas es de 100 mm, tomadas del f. C^v que contiene texto en prosa, identificándose como como 3:100G de Pablo Hurus en el GW y como ma01247 en el TW, con el diseño M100 en Haebler (1903-1917). Además, en el TW se asignan los dos tipos solamente a la edición de 1492 de este cancionero, siendo sin embargo comunes también a la de 1495.

Los tituillos, las rúbricas que encabezan las distintas obras del cancionero y las rúbricas internas interestróficas configuran un sistema de elementos paratextuales muy articulado que, junto con los grabados, sirve para orientar de forma más eficaz la lectura. Como queda dicho, todo este aparato presenta a veces una tipografía mayor diferente a la del cuerpo del texto, aunque observando más de cerca el ejemplar más completo, el de 95VC, se ve que falta en muchas ocasiones uniformidad de criterio. Los tituillos y las primeras de las rúbricas interestróficas suelen respetar esta pauta (textos n° 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11/1 del Apéndice a este artículo), mientras que en los encabezamientos de los textos que componen el cancionero hay veces en que solo la primera línea (textos n° 2, 3, 11/2, 13/1, 13/2, 14, 15 y 16) o las dos primeras (texto n° 12) van en esta tipografía mayor. La sangría de la primera línea de los encabezamientos es bastante constante y sirve para facilitar la individuación del comienzo de un nuevo texto, al igual que los espacios en blanco que separan los poemas. Sin embargo, tenemos varias excepciones: en algunos encabezamientos la primera línea no se sangra (textos n° 4, 5, 8, 11/2, 13/1, 13/2, 14, 16) o se sangran todas las líneas (texto n° 15). La puesta en página más peculiar es la de las *Coplas del aue maris stella* de Juan Guillardón (texto n° 9): al tener al comienzo de cada estrofa del poema una parte de la oración en latín con su traducción al castellano, se destacan y separan los versos de las coplas glosadoras mediante una línea en blanco antes y después, y una sangría mayor en la prima línea de cada copla, sin modificar el tamaño de letra, que siempre es menor. En todo el libro hay varios casos de rúbricas interestróficas que acaban al final de una columna, así como al final de página (el f. LXIII^{ra-b} es un ejemplo de ambos casos).

Todos los textos de 95VC⁹ presentan titulillos, pero en posiciones distintas y, al igual que las rúbricas, organizados según criterios muy irregulares, incluso dentro de un mismo texto. En los ff. I^v (tabla), LXXVII^r (*Coplas de nuestra señora* de Ervías, nº 8) y LXXVII^v-LXXVIII^r (*Coplas del aue maris stella* de Juan Guillardón, nº 9) van centrados, mientras que los demás se disponen a dos columnas como el texto, aunque en muchos folios transgreden los límites de la caja de escritura de cada columna, debido a su extensión (f. XXXIIth). Esta división en columnas determina una partición en dos también de los titulillos, pero a veces entre *recto* y *verso* de un mismo folio su distribución es sistemáticamente distinta, lo que hace suponer que se trate de un recurso tipográfico. Por ejemplo, en el f. XXV^r (texto nº 1) se lee “De como nuestra señora | fuyo en egipto” y en el vuelto “De como nuestra | señora fuyo en egipto”. Además, en otros casos, puede aparecer una parte del texto abreviada en el *verso* y no en el *recto*: “De como herodes | mato los ynocētes” (texto nº 1, f. XXVIII^v) frente a “De como herodes mato | los ynocentes”. En el f. XLVIII^r (texto nº 3) el titulillo está repartido de manera diferente a los demás: se lee “Dela passiō de nuestro | saluador”, con una sola palabra en la segunda columna, donde habitualmente se deja “(de) nuestro saluador”, al desplazarse tan solo la preposición según ocupe el *recto* o el *verso* del folio. A veces, su longitud y las muchas letras de la foliación romana en el margen superior derecho impiden su división en dos columnas (“Delas siete angustias de nuestra señora”, ff. LXXIII^r y LXXIII^v, texto nº 6). La colocación en el centro del f. LXXVIII^v del primer titulillo de las coplas de Medina sobre la Virgen del Pilar (texto nº 10) parece, en cambio, un error tipográfico por analogía con la disposición utilizada en los poemas anteriores, donde también iban centrados, pues a partir del f. LXXIX^r empiezan a imprimirse a dos columnas. Lo mismo pasa con los de las *Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena (texto nº 11/1), que van centrados en los ff. LXXXI^v-LXXXII^v y a dos columnas desde el folio siguiente en adelante. Se centran también los titulillos de los ff. XCV^r, XCVI^r (texto nº 11/2). Además de estar centrado, el del folio C^v sirve de encabezamiento del prólogo al texto nº 13/1, y reza “Dela justa dela razō cōtra la sensualidad” mientras que a partir del siguiente folio, asimismo en posición centrada, se lee “Delas justas”. Por último, los titulillos que van después de este se disponen todos a dos columnas, con las palabras “razón” y “contra” abreviadas en unas ocasiones y en otras no.

La forma métrica predominante es el octosílabo, distribuido prevalentemente en coplas reales (quintillas dobles): el número máximo de estrofas que caben en una columna es de cuatro, por un total de cuarenta versos (f. LXXXI^{ra}); en coherencia, cuando las estrofas son de ocho versos –como en las coplas de Juan de Mena contra los pecados mortales (texto nº 11/1)– este número se reduplica, pues una columna puede llegar a contener hasta ocho (f. LXXXVII^r). El espacio interestrófico se mantiene a lo largo del incunable, aunque a veces se reduce mucho para dar cabida a los grabados y cuadrar estos con las estrofas (f. LXXVI^r). Hay un caso de línea en blanco mal colocada, que interrumpe la décima en el sexto verso (f. LIX^{ra}).

9 Como para las rúbricas, aquí también la descripción y análisis de la puesta en página de los titulillos se limita a 95VC, por ser el ejemplar más completo del cancionero y por tener, frente a la edición anterior, una mayor sistematicidad en la organización de estos elementos paratextuales.

Como característica peculiar de este incunable, tenemos también la presencia de numerosos grabados xilográficos: en total, 60 en 92VC y 59 en 95VC, casi todos “del ancho de columna” (Fernández Valladares 2019: 58), con algunos tacos que se reaprovechan en varios lugares del impreso (COMEDIC, n° CMDC18); a estos hay que añadir la marca del impresor, que se coloca en el centro del último folio. Para las fuentes iconográficas, además de Fernández Valladares (2019), se pueden consultar también Martín Abad (2018: 1616-1618), quien proporciona un índice con las primeras documentaciones de las xilografías, y Lacarra (2020), quien particulariza modelos procedentes de otros centros europeos para muchos de los grabados que adornan este incunable y también otros, igualmente salidos de las prensas de los Hurus por esas mismas fechas. En su investigación la estudiosa llega a identificar las ilustraciones del pintor y grabador alsaciano Martin Schongauer (c. 1450-1491) y las del ciclo de la Pasión procedentes de la colección Delbecq-Schreiber como las que más analogías presentan con las xilografías presentes en el incunable zaragozano, tanto en lo concerniente a la composición de las escenas como en los patrones figurativos empleados. El ejemplar de 95VC omite deliberadamente el grabado número 60, que en 92VC se halla en el centro de la página, al principio del anónimo “Dezir de la muerte” (texto n° 15), desprovisto de rúbrica, con solo el titulillo, que por otro lado comparte con el poema subsiguiente, otro “Dezir de la muerte”, esta vez de Fernán Pérez de Guzmán (texto n° 16). En 95VC no solo desaparece el grabado con la Muerte, sino que también se añade una rúbrica antes del incipit del texto que comienza en el f. CXII^v: “Un dezir gracioso de la Muerte”, que, sin embargo, no aparece en la tabla al principio del incunable, tal como ocurría también en 92VC.

4. La estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*

Los dos cancioneros incunables presentan igual estructura y un mismo número de textos, que se suceden con orden idéntico, coincidiendo incluso en la foliación hasta el último poema, cuyo comienzo en 95VC se adelanta al folio anterior por la omisión del grabado arriba mencionada. Ofrezco a continuación la estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*, en la que se presenta cada texto precedido de un número que corresponde a su orden en este impreso; entre corchetes van los paratextos de la edición, como el título, la tabla o el colofón, que no se tienen en cuenta para la numeración. Se transcriben la rúbrica que encabeza el texto, el incipit y el explícit. Se ofrece la estructura métrica del poema según el sistema abreviado de Brian Dutton. Se indica también la foliación del incunable (con las variaciones entre 92VC y 95VC, cuando las hay) y el número identificativo de Dutton. Para las transcripciones, se mantienen todos los rasgos gráficos, así como el uso de las mayúsculas y minúsculas. El cambio de línea se señala mediante una línea vertical. Las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena y su continuación póstuma a obra de Gómez Manrique presentan numeración interna, aunque forman parte de un mismo texto, de acuerdo con la división de Dutton, que asigna a los dos poemas un identificativo distinto. Así mismo procedo para el prólogo y el texto de la *Justa de la Razón contra la Sensualidad* de fray Íñigo de Mendoza.

[título (f. I^{ra})]

[tabla de obras: (f. I^{ra})]

1 Rúbr.: Vita christi hecho por co | plas por fray yñigo de men | doça a petition dela muy vir | tuosa señora doña juana de | cartajena | Inuocacion del auctor. *Ínc.:* Aclara sol diuinal. *Éxpl.:* triaca no le boluieran (81x10, 1x5, 1x10, 1x4, 1x8, 1x5, 2x10, 155, 1x10, 1x4, 1x8, 1x5, 4x10, 1x5, 1x10, 1x5, 1x10, 1x5, 3x10, 1x5, 1x10, 1x5, 1x10, 1x8, 18x8, 1x2, 4x5, 65x10, 1x9, 99x10, 1x9, 124x10, 1x9, 1x10) (ff. II^{ra}-XXXI^{rb}) (ID0269).

2 Rúbr.: Sigue se la cena | Coplas hechas por fray | yñigo de mendoça en que pone la cena | que nuestro señor hizo con sus discipu | los quando instituyo el sancto sacra- | mento del su sagrado cuerpo | Inuocacion. *Ínc.:* Tu que solo dios merescas. *Éxpl.:* que no judas (20x10, 1x9, 41x10) (ff. XXXI^{rb}-XXXV^{vb}) (ID2891)

3 Rúbr.: Comiença la passion tro- | bada por Diego de sant pedro enla *qual* | van enxeridas algunas razones con- | templatiuas puestas a fin de prouocar | a mas deuocion a los que | la leyeren *et* oyeren | Comparacion. *Ínc.:* El nueuo nauegador. *Éxpl.:* de ver su gloria preciosa (121x10, 1x9, 114x10) (ff. XXXV^{vb}-LIII^{vb}) (ID2892).

4 Rúbr.: Coplas que hizo fray yñigo | de mendoça ala veronica: fa | bla la veronica. *Ínc.:* Donde esta tu hermosura. *Éxpl.:* de mirarte glorioso (89x10) (ff. LIII^{ra}-LX^{vb}) (ID2893).

5 Rúbr.: Comiença la resurreccion de nue | stro saluador jhesu *christo* troba | do [*sic*] que hizo peroximenes por | mandado del yllustre y muy | magnifico señor el duque don | aluoro [*sic*] destuniga | Inuocacion a nuestra señora. *Ínc.:* Paz de nuestro sobresalto. *Éxpl.:* tan bien le contentara (110x10) (ff. LX^{vb}-LXX^{rb}) (ID2894).

6 Rúbr.: Siguen se las siete angu | stias de nuestra señora la vir | gen maria fechas por Diego | de sant pedro. *Ínc.:* Virgen digna de alabança. *Éxpl.:* ni tu justiciã lo açote (49x10) (ff. LXX^{va}-LXXXIII^{va}) (ID2895).

7 Rúbr.: Siguen se los siete gozos | de nuestra señora la virgen ma | ria compuestas por fray yñi- | go de mendoça. *Ínc.:* Emperatriz delos dos. *Éxpl.:* se subio (26x10) (ff. LXXXIII^{va}-LXXVII^{ra}) (ID0325).

8 Rúbr.: Coplas de nuestra señora | fechas por eruias. *Ínc.:* Lumbre mas clara que el dia. *Éxpl.:* salberga el spiritusanto (5x10, 1x5) (f. LXXVII^{ra-b}) (ID2896).

9 Rúbr.: Comiença se el Aue | maris stella fecha por | Juan guillardon | Ave / dios te salue / maris stella | estrella dela mar / dei mater al- | ma / de dios madre santa. *Ínc.:* Ave virgen piadosa. *Éxpl.:* con tres personas vn dios (13x10) (ff. LXXVII^{va}-LXXXVIII^{va}) (ID2897).

10 Rúbr.: Comiença la ystoria dela | sacratissima virgen maria del | pilar de çarragoça fecha por | Medina. *Ínc.:* Aqui comiença la ystoria. *Éxpl.:* todos mis grandes errores (42x10) (ff. LXXXVIII^{vb}-LXXXI^{va}) (ID2898).

11/1 Rúbr.: Coplas que hizo el famo- | so juan de mena contra los | peccados mortales. *Ínc.:* Canta tu christiana musa. *Éxpl.:* ser perdonado su vicio (106x8) (ff. LXXXI^{va}-LXXXVIII^{rb}) (ID0100).

11/2 Rúbr.: Por fallescimiento del famo | so poeta juan de mena prosigue gomez | manrique aquesta obra por el comen- | çada y faze vn breue prohemio. *Ínc.:* Pues este negro morir. *Éxpl.:* a los christianos amad (157x8, 1x10) (ff. LXXXVIII^{rb}-XCVIII^{rb}) (ID0101).

12 Siguen se los mandamien | tos *et* los siete peccados mor | tales con sus virtudes contrarias y las | quatorze obras de misericordia *tempora* | les y espirituales en breue trobados | por fray juan de çibdad rodrigo frayle | dela orden de santa maria dela merced | Inuocacion a nuestra señora. *Ínc.:* O virgen esclarecida. *Éxpl.:* es mas sano (1x10, 26x5, 15x7, 1x14) (ff. XCVIII^{rb}-C^{rb}) (ID2899).

13/1 Rúbr.: Muy alta *et* muy poderosa | serenissima reyna y señora. *Ínc.:* De tan dulce y excellente dulçor es. *Éxpl.:* Dios todo | poderoso muy poderosa reyna y seño- | ra prospere y acresciento los reales ce- | tros de vuestra alteza conservando los | en su seruicio (prosa) (f. C^{va-b}) (ID2900).

13/2 Rúbr.: Comiença a loor y seruicio de | dios prouecho delectacion delos proxi- | mos la hystoria dela question y diffe- | rencia que ay entre la razon y sensuali | dad sobre la felicidad y bienaventuran | ça humana. Por que la sensualidad | dize que en los dulçores transitorios y | temporales consiste, y la razon que en | los espirituales y eternos. Compuso | lo en metros fray yñigo de mendoça | indigno flayre menor dela obseruan- | cia de sant francisco dirige la ala sere- | nissima muy alta y muy poderosa y | muy esclarecida Reyna doña ysabel | reyna de castilla y de aragon que dios | faga emperatriz monarcha. Introducion. *Ínc.:* Muy poderosa muy alta. (17x10, 1x2, 7x10, 1x5, 1x10, 1x2, 1x9, 13x10, 1x9, 81x10) (ff. CI^{ra}-CIX^{rb}) (ID2900).

14 Rúbr.: Coplas que hizo don jorge man | rique ala muerte del maestre de santiago | don rodrigo manrique su padre. *Ínc.:* Recuerde el alma dormida. *Éxpl.:* su memoria (40x12) (ff. CIX^{rb}-CXII^{rb}) (ID0277).

15 Rúbr.: Un dezir gracioso dela | muerte. *Ínc.:* Ruego vos por cortesia. *Éxpl.:* fasta su postremeria (1x8, 1x6) (f. CXII^{va}) (ID2902).

16 Rúbr.: Este dezir muy gracioso y | sotilmente fecho y discretamente fun | dado fizo y ordeno fernan perez de | guzman por contemplacion delos em- | peradores reys y principes y gran | des señores que la muerte cruel mato | y leuo deste mundo y como ninguno | no es reuelado della. *Ínc.:* Tu ome que estas leyendo. *Éxpl.:* vente tu ala diestra mia (17x8) (92VC: ff. CXIII^{ra}-CXIII^{rb}; 95VC: ff. CXII^{va}-CXIII^{vb}) (ID0197).

[colofón (92VC: CXIII^r; 95VC: f. CXIII^v)]

Observando su estructura interna, podemos dividir idealmente el *Cancionero de Zaragoza* en tres apartados temáticos coherentes, aunque no esté organizado en secciones expresamente marcadas mediante elementos paratextuales. Se aprecia, por tanto, un criterio de organización implícito pero riguroso de los textos que integran este incunable, un hecho que ya había llamado la atención de Rodríguez Moñino, quien lo definió “un poético *Libro de Horas* en castellano” (2012: 108). La primera sección del cancionero se centra en la vida, muerte y resurrección de Jesús; se abre con la *Vita Christi hecho por coplas* de fray Íñigo de Mendoza (texto nº 1), pieza principal de esta antología poética, al punto que, como se ha visto anteriormente, con su título se ha venido identificando en la tradición todo el cancionero¹⁰. El relato de la vida de Cristo prosigue con cuatro poemas sobre su pasión, muerte y resurrección (textos nº 2-6). La segunda parte del cancionero es de tema mariano, con cuatro textos dedicados a la Virgen (textos nº 7-10); el poema nº 6 funciona como engarce entre la sección cristológica y la mariológica, al relatar episodios de la vida de Jesús desde el punto de vista de su madre. En este lugar de la colectánea dedicado a María, llama la atención un poema sobre la historia de la Virgen del Pilar de Zaragoza, de sabor local, aunque el proyecto editorial de este incunable, como se dirá también luego, iba dirigido a un público más amplio que el inmediato de la capital aragonesa. El tercer y último sector del cancionero es el de obras bien de carácter doctrinal y moral, como las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena (texto nº 11/1) con su continuación por Gómez Manrique (texto nº 11/2) o la *Justa de la Razón contra la Sensualidad* de fray Íñigo (texto nº 13/1), bien de tono elegíaco y fúnebre, como las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (texto nº 14) y los dos *dezires* de la Muerte que cierran la colectánea (textos nº 15 y 16). Articulados en estas tres secciones, el *Cancionero de Zaragoza* contiene por tanto 16 poemas, de los que solo el penúltimo se presenta como anónimo. Los quince que quedan pertenecen a diez autores distintos, a saber: fray Íñigo de Mendoza, Diego de San Pedro, Pero Ximénez, Ervías, Juan Guillardón, Medina, Juan de Mena, Gómez Manrique, Fray Juan de Ciudad Rodrigo, Jorge Manrique y Fernán Pérez de Guzmán. El autor más representado es, por tanto, fray Íñigo de Mendoza, con 5 poemas suyos (textos nº 1, 2, 4, 7, 13-13/1). El Medina autor de las coplas sobre la *Historia de la sacratísima Virgen María del Pilar* ha sido identificado con el zaragozano Gonzalo Martínez de Medina autor de dos *dezires* en un incunable poético de esta misma época, el que se conoce como *Cancionero de Ramón de Llavía* (86*RL, López Casas 2021: 135); otro autor, Juan Guillardón, al que nuestro cancionero atribuye el *Ave maris stella*, probablemente es también aragonés (Romero Tobar 1989: 572; López Casas 2021: 135). La colección parece dirigirse a un público femenino, aunque no de forma exclusiva: esto se desprende bastante claramente no solo por su contenido piadoso o por el protagonismo que en sus versos adquieren las mujeres de la Escritura, como la Virgen, pero también la Verónica y la Magdalena, que aparece en los textos sobre la Pasión y la Resurrección, sino también por el hecho de dedicarse dos poemas a unas mujeres. Las dos dedicatorias del *Cancionero de Zaragoza* las firma ambas fray Íñigo de Mendoza: una a la reina Isabel la

10 Así en muchos de los repertorios arriba citados. También Dutton, al denominar los dos cancionero con la sigla “VC”, tenía en mente la *Vita Christi* de fray Íñigo como obra más distintiva de la colectánea poética.

Católica¹¹, destinataria de la *Justa de la razón contra la sensualidad* y otra a doña Juana de Cartagena, madre del franciscano, a la que van dirigidas sus *Coplas de Vita Christi*.

5. El *Cancionero de Zaragoza* en su contexto socioliterario

En el anterior apartado, al tratar de la estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*, reconstruida mediante los elementos que nos proporcionan los ejemplares supérstites de las dos ediciones de la colectánea, ya se han introducido aspectos que pueden contribuir a enmarcar esta iniciativa editorial en un contexto de carácter socioliterario. La presencia de un ingente aparato iconográfico, el formato de la impresión, así como la presencia de textos poéticos inspirados en la vida de Cristo, de la Virgen, en la lucha de la virtudes contra los vicios y en la caducidad de la existencia humana, permiten perfilar una línea temática en el desarrollo del discurso poético y, a la vez, el tipo de público al que la colección iba dirigida.

A finales del siglo xv, el taller tipográfico de los hermanos Hurus desempeñaba un papel muy importante en la ciudad de Zaragoza, también gracias a las muy estrechas relaciones que estos mantenían con las instituciones municipales y las autoridades eclesiásticas de la ciudad, lo que posibilitó una actividad que perduró más de veinte años, desde 1477 hasta 1499, con más de cien títulos que salieron de sus prensas durante este arco cronológico. La capital del reino de Aragón se encontraba entonces en un lugar estratégico, situado en el cruce de las distintas rutas que desde el centro de Europa conducían a las zonas más internas de España: todas estas condiciones, junto con una fiscalidad muy favorable, propiciaban las actividades relacionadas con el comercio. La capacidad de los Hurus consistió en saber progresar en las técnicas de imprenta y explotar a fondo las posibilidades comerciales que entonces ofrecía Zaragoza, no solo con el objetivo de incrementar sus ganancias, sino también de extender sus redes comerciales a otras zonas de la península y, a un mismo tiempo, abastecer y renovar el mercado del libro español con impresos de buena calidad, que reflejaban los gustos de otros importantes centros editoriales europeos. Los Hurus apuestan decididamente por los libros de poesía, tanto colectivos como individuales, de argumento moral o religioso. Entre ellos (Lacarra 2020: 110) destacan algunos que vieron la luz en fechas muy próximas a las de nuestro cancionero, como el *Tractado del cuerpo e del ánima* de Antón López de Meta (1485-1491), el *Cancionero* de Ramón de Llavía (1488-1490), el *Catón* de Martín García y la versión de Gonzalo García de Santa María, las *Coplas del menosprecio del mundo* del Infante de Portugal (1488-1490), los *Proverbios* de Íñigo López de Mendoza (1488-1490), el *Laberinto* (1489) y la *Coronación* (1490-1491) de Juan de Mena, o el *Triunfo de María* de Martín Martínez de Ampíes (1495); solo el último de esta serie viene acompañado de un aparato de imágenes, en parte coincidentes con las del *Cancionero de Zaragoza*, que se había publicado poco antes y vuelve a editarse en el

11 Sobre la vinculación muy estrecha de fray Íñigo con la soberana de Castilla han quedado muchos documentos y testimonios coetáneos. Se señala especialmente una correspondencia epistolar recogida en Rodríguez Puértolas (1968: 80-83), quien reconstruye minuciosamente sus relaciones con los Reyes Católicos, de tenor diferente, puesto que no encontraba el mismo favor en Fernando. La proximidad de la reina con el franciscano ha hecho sospechar a algunos de una complicidad más allá de lo puramente espiritual (Lama 2004).

mismo año. Todos estos datos, junto con la publicación de dos ediciones casi consecutivas del *Cancionero de Zaragoza* y la supuesta presencia de una impresión anterior fechable alrededor de 1491, según lo que se desprende de los fragmentos interpolados en el ejemplar madrileño de 92VC (Fernández Valladares 2019), permiten trazar una trayectoria editorial más completa. Es de suponer que la impresión de estos libros poéticos tuviese mucho éxito, especialmente la de uno sin imágenes salido hacia 1491 que, sin lugar a duda, contenía al menos el texto de la *Vita Christi* de fray Íñigo. Así las cosas, Pablo decidió al año siguiente publicar nuestro *Cancionero de Zaragoza*, o sea, otra edición que contenía el mismo poema del franciscano y los demás que componen la colectánea, que esta vez estaba enriquecida por material iconográfico que, como ha reconstruido con todo lujo de detalles Lacarra (2020), procedía en su mayoría de otros centros europeos del libro, con la que probablemente se hizo Pablo en uno de sus numerosos viajes rumbo a Alemania, durante los cuales solía confiar la dirección del taller a su hermano Juan. Esta operación comercial, tarea de no fácil realización técnica, tuvo que ser, sin embargo, otro éxito, si tan solo tres años después salió de sus prensas una nueva edición del mismo cancionero, casi idéntica a la anterior también en lo que se refiere a las imágenes que acompañaban los textos.

Una de las posibles razones de esta fortuna editorial tiene que ver más directamente con el contenido de nuestro cancionero y puede remontarse a la difusión, durante la Baja Edad Media, de la *devotio moderna*, una sensibilidad religiosa nueva que se caracteriza por orientarse hacia una dimensión más interiorizada –contemplativa y espiritual– de las prácticas devocionales y por la búsqueda de la *imitatio Christi* en la dimensión cotidiana de la vida del fiel. Una de las órdenes que más apoyo dio a estas corrientes fue sin duda la franciscana, de la que fray Íñigo de Mendoza era un miembro ilustre, dada su cercanía con la reina de Castilla. De hecho, estas nuevas instancias espirituales entroncan directamente con la política religiosa que se irradia desde la corte de los Reyes Católicos, que buscaron en la unidad confesional una de las clave para garantizar la unidad y la estabilidad política de su reino. Por otra parte, ya se ha apuntado al hecho de que la reina Isabel fuera la dedicataria de uno de los poemas del cancionero, la *Iusta de la Razón contra la sensualidad* de Íñigo de Mendoza, que le rinde homenaje en el prólogo (textos nº 13/1 y 13/2); cabe añadir aquí que no solo el franciscano, sino también otros autores antologizados, como Jorge Manrique o Diego de San Pedro, son muy representativos de este vínculo del incunable poético con la corte de los Reyes Católicos.

El público del *Cancionero de Zaragoza* resulta ser, por tanto, muy amplio: se propone cual lectura edificadora para los seglares en general y para todo el vulgo, mujeres incluidas: de ahí la presencia de figuras femeninas en muchos poemas. La intención de divulgar las historias evangélicas y de fomentar la piedad popular, sobre todo en lo que atañe al culto mariano, es evidente en textos como el de la glosa al *Ave Maris Stella* de Juan Guillardón (texto 9), en la que se traduce la oración al castellano, o en la *Historia del Pilar* de Medina (texto 10), el texto más vinculado con el lugar de impresión de nuestro cancionero. Apuntan al mismo intento la elección del metro popular para todos los poemas de la colectánea, así como la presencia de digresiones, a veces con finalidades puramente lúdicas y de entretenimiento del público: piénsese por ejemplo en el dialogo en sayagués entre los pastores que fray Íñigo inserta en el relato de la Natividad de su *Vita Christi* y que él mismo justifica precisamente

con tópicos que se pueden reconducir directamente al principio horaciano del *aut prodesse, aut delectare*. El pasaje es emblemático de las tendencias poéticas de la última parte del siglo xv, que ve afirmarse una poesía moral y religiosa articulada en formas y tonos solo aparentemente populares, dotada de un lirismo muy marcado, que tendrá repercusiones en los rumbos que la literatura en verso emprenderá a lo largo de la centuria posterior. Autores como fray Íñigo o su correligionario Ambrosio Montesino son los antecedentes más inmediatos de géneros literarios que seguirán cultivándose posteriormente y que darán lugar a la poesía “a lo divino” y al romancero de tema evangélico y religioso. Gracias a su buen criterio y a su intuición por la rentabilidad de estas iniciativas editoriales, impresores como los Hurus constituirán la caja de resonancia y el medio de difusión principal de este tipo de obras.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1984): *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. Madrid: CSIC - Instituto “Miguel de Cervantes”.
- ANTONIO, Nicolás (1783): *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruerunt* (vol. I). Madrid: Apud Joachimum de Ibarra - Apud Viudam et Heredes Joachimi de Ibarra [1ª ed.: Roma, Ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672].
- CABALLERO, Raimundo Diosdado (1793): *De prima typographiae Hispanicae aetate specimen*. Roma: Antonio Fulgoni.
- CERRÓN PUGA, María Luisa (2010): *Los libros del Duque: Un recorrido por la espiritualidad y la ciencia en tiempos de la Contrarreforma: la colección de libros españoles de Francesco Maria II Della Rovere (1549-1631) en el Fondo Urbinato de la Biblioteca Universaria Alessandrina de Roma*. Roma: Bagatto Libri.
- [COMEDIC =] María Jesús Lacarra (coord. y ed.), *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza [<http://comedic.unizar.es/>; 15/09/2023]
- DUTTON, Brian (1982): *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2 vols.
(1990): *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019): “Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas coplas del *Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de la *Pasión trovada* y de la *Vita Christi*”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, nº 8, 50-106 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2019.8.03>]
- [GW =] *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Leipzig: K. V. Hiersemann [<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>; 15/09/2023]
- HAEBLER, Konrad (1903): *Bibliografía ibérica del siglo xv. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500* (vol. I). La Haya-

- Leipzig: Martinus Nijhoff - Karl W. Hiersemann [reimpresión facsímil en Madrid, Julio Ollero, 1992].
- [Heredia =] *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis (1891-1894), 2. Belles Lettres*. Paris, Em. Paul. L. Huard et Guillemin.
- [ISTC =] *Incunabula Short Title Catalogue*. Londres: British Library [<http://www.bl.uk/catalogues/istc>; 15/09/2023]
- LACARRA, María Jesús (2020): “El ciclo de imágenes del *Cancionero de Zaragoza* en los testimonios incunables (92VC y 95VC)”, *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 107-130. [<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77845>]
- LAMA, Víctor de (2004): “Los amores reales de fray Íñigo de Mendoza”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 16, 81-94.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè (2021): “Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes”, *Criticón*, nº 141 [<https://doi.org/10.4000/criticon.19208>]
- MARTÍN Abad, Julián (2018): *Cum Figuris. Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo* (vol. II). Madrid: Arco Libros, 2018.
- MÉNDEZ, Francisco e HIDALGO, Dionisio (1861): *Tipografía española o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2003): *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo xv*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (2012): *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Víctor Infantes (ed.). Cáceres: Genuève [<https://doi.org/10.22429/Euc2015.013>]
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1989): “Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus”, *Aragón en la Edad Media*, nº 8, 561-574.
- RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco (1661), *Vida del Illustrissimo señor don Diego de Anaya Maldonado Arzobispo de Seuilla fundador del Colegio Viejo de S. Bartolome y noticia de sus Varones excelentes*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- SALVÁ Y MALLEN, Pedro (1872): *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (vol. I). Valencia: Ferrer de Orga [reimpr. facs. Madrid, Ollero & Ramos, 1992].
- SEVERIN, Dorothy (1992): “El cancionero didáctico de la Colombina”, Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, 331-336.
- [TW =] *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Staatsbibliothek zu Berlin. [<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>]
- WHINNOM, Keith (1962): “The printed editions and the text of the works of Fr. Íñigo de Mendoza”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 39, 137-152 [<https://doi.org/10.1080/01475382622000339137>]
- (1973): Diego de San Pedro, *Obras completas* (vol. I). Madrid: Castalia.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Massimo Marini se ha ocupado de las relaciones hispanoitalianas en el Siglo de Oro, estudiando la impresión de libros españoles en la Roma del XVI y la presencia de cancioneros españoles entre Renacimiento y Barroco en algunas bibliotecas romanas. Se ha dedicado también al Romancero, publicando una selección de romances de las *Silvas* de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550-1551). Participa en proyectos de investigación sobre la filología de autor, la poesía de cancionero y el Romancero Nuevo.

Fecha de envío: 03-11-2023

Fecha de aceptación 05-12-2023

POEMAS Y TESTIMONIOS DE JUAN TALLANTE: DELIMITACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL CORPUS (Poems and Testimonies of Juan Tallante: Delimitation and Expansion of the Corpus) *

Josep Lluís Martos**

Universitat d'Alacant

Abstract: Brian Dutton's catalog established the poetic corpus of Juan Tallante based on two testimonies from the 16th century (the *Cancionero de Rennert* and the *Cancionero General*). This work expands upon those with two additional sources: the *Cancionero de Vindel* and a Valencian poetic incunabulum, both from the 15th century. Three poems that critical tradition had suggested be attributed to Juan Tallante are studied, to end up expanding his corpus with two of them. And, with the expansion of sources, the textual tradition of the only poem that is no longer a unique testimony is analyzed, to end up offering its critical edition.

Keywords: *Cancionero de Rennert*, *Cancionero General*, *Cancionero de Vindel*, Juan Tallante, Marian poetry.

Resumen: El catálogo de Brian Dutton establecía el corpus poético de Juan Tallante a partir de dos testimonios del siglo XVI (el *Cancionero de Rennert* y el *Cancionero General*), que se amplían en este trabajo a otras dos fuentes: el *Cancionero de Vindel* y un incunable poético valenciano, ambas del siglo XV. Se estudian tres poemas que la tradición crítica había sugerido que se atribuyesen a Juan Tallante, para acabar enriqueciendo su corpus con otros dos. Y, con la ampliación de fuentes, se analiza la tradición textual del único poema que deja de ser testimonio único, para acabar ofreciendo su edición crítica.

Palabras clave: *Cancionero de Rennert*, *Cancionero General*, *Cancionero de Vindel*, Juan Tallante, Poesía mariana.

1 * Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

2 ** **Dirección para correspondencia:** Josep Lluís Martos. Departament de Filologia Catalana. Universitat d'Alacant. Apartado de correos 99. 03080 Alicante (jl.martos@ua.es)

Si revisamos el índice de las poesías de Juan Tallante en el *Cancionero del siglo xv* de Brian Dutton (1990-1991), comprobaremos que, según este catálogo, la transmisión de todas ellas se documenta en el período post-incunable, esto es, entre 1501 y 1520¹, en tres importantes testimonios poéticos, uno manuscrito y otros dos impresos: el *Cancionero de Rennert* (LB1)² y el *Cancionero General*, en sus ediciones de 1511 y de 1514 (11CG y 14CG), cuya relación indirecta se ha puesto de relieve desde hace más de tres décadas³. Sin embargo, se ha demostrado recientemente que estas no son las únicas fuentes para la obra de este poeta, sino que encontramos, al menos, otro testimonio anterior, estrictamente del siglo xv e impreso en Valencia por Lambert Palmart en 1487⁴, que Dutton no catalogó al pasarle desapercibido por tratarse de un cancionero incunable con poesía en catalán, a excepción de un poema castellano de Juan Tallante (Martos 2018)⁵. La importancia del dato parecía

1 Barry Iffe establece un estado de la cuestión sobre la divergencia de las propuestas de datación del cancionero manuscrito LB1 a fecha de su trabajo: «The date of the manuscript is uncertain. Rennert (1899), who only printed the poems unique to this manuscript, suggested a date between the 1470s and 1500. Manuel Moreno (2012: 4-5), amplía y agrupa las propuestas de tres maneras, fundamentalmente: a) los que destacan para ello un c. 1500, con diferentes formatos para explicitarlo; b) aquellos que lo hacen depender de la impresión de 11CG o 14CG, para considerarlos anteriores al primero, posteriores a él, intermedio entre ambos o posteriores a la edición de 1514; y c) los que lo datan en un siglo o el otro. Botta (2002: 5) cuestiona que la crítica se haya centrado en esta cuestión cronológica y que lo haya hecho en relación con una sola fuente. La datación de los romances y de los poemas del núcleo central del cancionero e la segunda mitad del siglo xv (Rennert 1899, Botta 2002 y Beltran 2010) no implica, sin embargo, una fecha de copia de LB1, sino, si acaso, un *terminus post quem* para ella; es la perspectiva de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1897) la más acertada en este sentido, pues distingue ambas cuestiones para datar este cancionero ya en las primeras décadas del siglo xvi, al contener un poema que no se pudo componer antes de 1498.

2 Conservado en la British Library de Londres, con la signatura Ms. Add. 10.431, que, a menudo, se recoge con erratas. Para su descripción, véase Moreno 2012, si bien su publicación en el *Cancionero Virtual* coordinado por Dorothy Severin es anterior, de 2006, aunque hoy no está accesible en línea, por lo que lo cito por la fecha de incorporación a la sección de *Descripciones codicológicas* de la web *CIM. Cancioneros Impresos y Manuscritos* (www.cancioneros.org), donde sí que se puede consultar a día de hoy. Tanto esta descripción, como su edición, hoy inédita, vinieron a cubrir algunos de los huecos reclamados por Botta (2002). El propio Moreno (2012: 2-3) refiere una edición previa de Barry Iffe, también íntegra e inédita.

3 Ya desde Rennert (1899) y a partir de Carlos Alvar (1991) y, sobre todo, en Moreno (1997) y en otros trabajos posteriores de este investigador (Moreno 2000, 2001 y 2005), pero también en Botta (2002) y Beltran (2010), así como en todos y cada uno de los trabajos que se han centrado en un acercamiento a la transmisión y las variantes de la poesía contenida en ambos cancioneros. Cito entre paréntesis los identificadores de fuentes o de poemas propuestos por Dutton (1990-1991). Los poemas de Tallante no sufren alteraciones significativas en las otras siete ediciones del *Cancionero General*, por lo que no las considero aquí, ni tampoco las hay en cuanto a la relación indirecta entre LB1 y ellas, más allá de la *princeps* y la de 1514.

4 Siguiendo el modelo de siglas de Brian Dutton, se ha incorporado este incunable a sus fuentes poéticas, «denominándola 87FD, por el año de impresión y las iniciales de su editor y responsable literario, Ferrando Díeç» (Martos 2018: 532). Para la descripción material y los errores de composición de este cancionero incunable, véase Martos 2019a; para el establecimiento y estudio de su estructura interna, remito a Martos 2019b; y para el análisis de sus ejemplares desde su materialidad e historia particular, se puede consultar Martos 2019c. Para su ficha en el catálogo *Poesía, Ecdótica e Imprenta*, donde, además, se estudia desde una perspectiva ecdótica, lingüística y socioliteraria, véase Martos 2022a.

5 Sí que recogió, sin embargo, el caso de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, también derivado de un certamen poético mariano celebrado en Valencia en impreso en 1474 (Dutton 1990-1991, v: 1, 74*LV), con cuatro poemas en castellano y el resto en catalán, además de una composición en toscano. Para el estudio del cancionero 74*LV, véase Martos 2023a; para la edición crítica de sus cuatro poemas castellanos, véase Martos 2023b. El *Repertorio Abreviado de Incunables Poéticas* (RAIP), que formará parte de la sección dedicada a estos materiales en la web CIM (www.cancioneros.org), ofrecerá una catalogación sistemática de las fuentes poéticas impresas del siglo xv, con una notable ampliación de las ofrecidas por Dutton. Este repertorio abreviado será el punto de partida para el desarrollo de fichas más amplias en el catálogo POECIM (Martos 2022-), catálogo de estas fuentes poéticas, del que ya forman parte las entradas de los cancioneros 74*LV y 87FD.

tener efecto en términos socio-literarios y limitarse a ampliar el corpus de testimonios, pero no el de textos, ya que la composición castellana de este incunable estaba incluida también en el *Cancionero General*, razón por la que contaba ya con un identificador (ID6046) en el catálogo de Dutton; sin embargo, sí que tenía efectos ecdóticos para la tradición textual del que, hasta entonces, se consideraba un poema de testimonio único, ahora con variantes de cierto calado. En paralelo y de manera complementaria, habría otras composiciones cuya transmisión textual recomienda incorporarlas al corpus poético de Juan Tallante, a fin de actualizarlo y ampliar sus límites en cuanto a obras y fuentes, en lo que supone uno de los objetivos principales de este trabajo, que se completa con el estudio y edición crítica del segundo poema del *Cancionero General*, teniendo en cuenta el testimonio de 1487, con importantes divergencias textuales y casi un cuarto de siglo anterior.

1. El poema ID0995 de LB1

Dutton recoge diecisiete composiciones como corpus de la producción poética de Juan Tallante, todas ellas conservadas, exclusivamente, en LB1 y/o en 11CG, a las que, *sensu stricto* no añade ninguna otra de posible atribución; sin embargo, en la entrada de autor anterior, dedicada a un tal «Talante. Abogado», se plantea si este «¿Será Juan Tallante, antes de su conversión religiosa» (Dutton 1990-1991, vii: 449). A este primer autor le atribuye una sola composición, con la rúbrica *De talante sobre vn | pedaço de carne que | comjo vn perro de doña | beatris de para y su her | mana en murçia | alas quales respon | dio el adelantado | don pero fajardo y dy | zen ansy*⁶, conservada en el f. 81^r de LB1⁷.

Este poema inaugura una secuencia de este cancionero aparentemente dedicada a la poesía de Pedro Fajardo, el Adelantado de Murcia (LB1-311, LB1-312, LB1-313 y LB1-314) (ID0995, ID0996 R ID0995, ID0997 e ID0998), pero que, en realidad, se inicia con un poema de Tallante, porque es este quien abre el diálogo poético, un dato que no debemos desatender⁸, porque pondría de manifiesto una cierta presencia, si no importancia, en ese círculo poético, así como en relación a la propia producción de Fajardo⁹. Pero es que, prácticamente a continuación, en el siguiente folio, comienza el grupo de poemas del Juan Tallante que Dutton —aquí sí— reconoce como autor de las poesías del *Cancionero General*, encabezada por una composición cuya rúbrica lo define como *libertado de nuestra Señora* (LB1-319, LB1-319^{bis}, LB1-320, LB1-321 y LB1-322) (ID1002, ID1003, ID1004, ID1005 e ID 1006).

6 El principio de la columna *a* recoge nueve líneas de escritura del texto anterior, que se enmarcan a tinta para dedicar el resto del folio a copiar esta composición de Tallante y separarla, así, de ella, mediante estos trazos.

7 El f. 81^r según la foliación con números arábigos a lápiz, que es la que sigo en este trabajo, dado que es completa en términos codicológicos, a diferencia de la numeración contemporánea a tinta, algo menos nítida y que lo identifica como f. 80^r, esto es, con una diferencia sistemática de un número más, al iniciarse en el primer folio con textos poéticos estrictos, que, en realidad, es el primero de la materialidad del códice, como he podido comprobar. La foliación más antigua a tinta del mismo color que la usada en la copia del manuscrito es en números romanos y corresponde a lxxxiiij; a esta secuencia de foliación faltan cuatro números, por eliminación de cuatro folios con poesía de Garcí Sánchez de Badajoz, además de que su reencuadración la mutila en ocasiones, total o parcialmente. Casi toda la rúbrica está al principio de la columna *b* de este folio, pero la última secuencia se desplaza a la columna *a*, tras la cual se copia a doble columna el poema.

8 No tanto que inicie el diálogo poético, como el hecho de que inaugure la sección del Adelantado de Murcia en LB1.

9 De manera directa o a través del antígrafo usado por el compilador y copista de LB1.

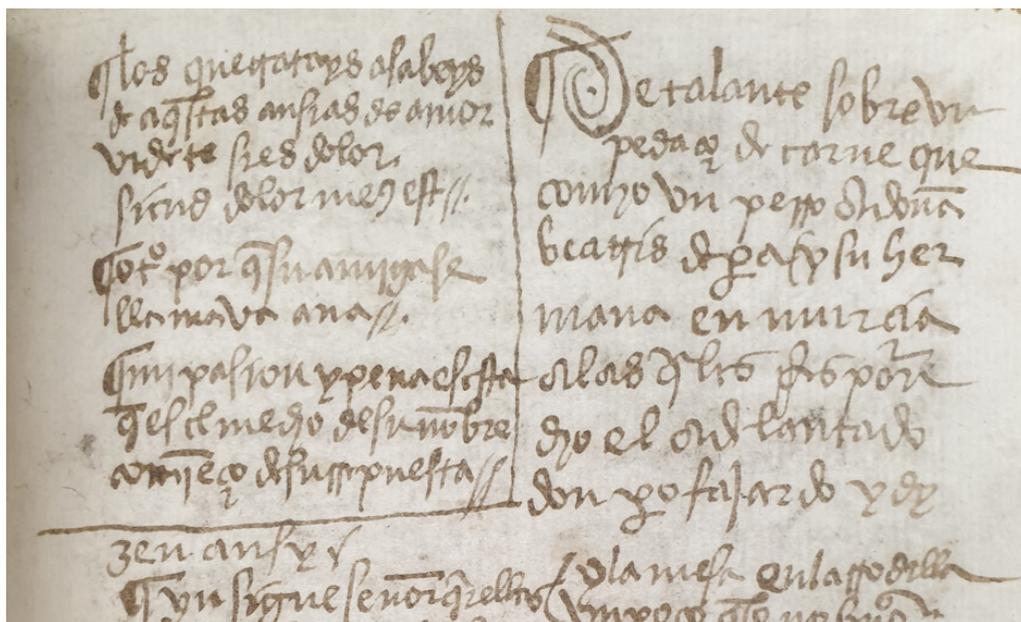


Imagen 1: LB1, f. 81^r

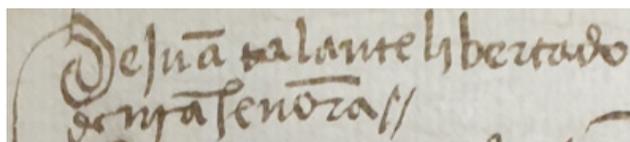


Imagen 2: LB1, f. 83^r

Como se puede apreciar, la rúbrica se inicia en ambos casos con la atribución al autor: *De Talante* o *De Juan Talante, libertado de nuestra señora*, siguiendo la fórmula más habitual en este cancionero, como sugiere Barry Ife (2002: 65) y confirma Manuel Moreno¹⁰. Ni una rúbrica ni la otra ocupan el ancho del folio, sino que encabezan una columna, aunque con

10 Moreno establece toda una casuística para marcar, a través de la rúbrica, el inicio de secciones de este cancionero manuscrito: «Hay dos formas de reconocer la división por autores, y por tanto consignar (no asegurar) la atribución de las composiciones. Una forma común de introducir cada sección es la posición del encabezamiento que precede a cada grupo, otra el propio encabezamiento. En otras palabras, hay dos denominadores comunes para el comienzo de la sección; uno, la posición del nombre del autor en la página: ocupando todo el ancho del folio y, por tanto, rompiendo el formato en dos columnas de cada folio [...]. Además hay otra forma de hacer notar el comienzo de una sección dentro de una columna, sin que el encabezamiento esté en la parte superior de la columna, y es escribiendo 'De' con un signo más marcado [...]. Otro denominador es la forma cómo normalmente se anuncia cada apartado; cierto que hay unos más completos que otros y, entre los segundos, algunos confusos [...]. Pero la fórmula más generalizada de comenzar cada sección es: 'De + nombre o apellido', omitiendo 'Comienzan las obras' [...]. Aunque, las formas anteriores no aseguran que no existan otras secciones; por ejemplo, hay una sección que se anuncia sin el 'DE' [...]. Otros casos son más discutibles y ciertamente no sabría decir si son secciones distintas, o si por el contrario se insertan, no sabría a ciencia cierta explicar la razón, en el grupo que le precede. Un grupo más, las obras de Diego López de Haro, presenta un encabezamiento distinto al de anteponer 'DE' al nombre del autor» (Moreno 2012: 18-20).

matices: en el poema ID0995 (f. 81^r) se copia, como hemos visto, inaugurando la columna *b*, pero, dado que su inicio de texto se encuentra en la *a*, tras unos pocos versos del poema anterior, el final de la rúbrica —[...]zen ansy— se desplaza a esta, para preceder a la poesía de Tallante; en el poema ID1002 (f. 83^r), sin embargo, sí que se copia completa en la columna *a*, aunque fuera de caja por el margen superior.

Estos rasgos pertenecen a lo que Patrizia Botta ha definido como el *ars copiandi* de esta colección poética, cuyo análisis reclama¹¹ en los siguientes términos para reconocer el proceso de transcripción y construcción interna de LB1, lo que, en última instancia, nos lleva a la propia génesis de este cancionero:

Pero también querríamos saber [...] si la falta de alguna estrofa inicial (que cada tanto señala Dutton en sus Índices) más bien se debe a carencia de su fuente, esto es, a laguna del antígrafo. Dutton habla a menudo de fuente acéfala, y era una hipótesis por verificar, a partir, por ejemplo, de una descripción del *ars copiandi*, o de la *dispositio* interna de los textos, de la manera de rubricar, de dejar los espacios en blanco, de marcar cruces al final de cada autor o a comienzo de texto, o aún, del sistema de subrayados, de letras iniciales, de calderones y de encabezamientos (por si coinciden con el *incipit* del pliego). Pero también del por qué de unos textos dispuestos como prosa, o de unas líneas que separan los poemas unos de otros (*cf.* fols. 7r-v, 12r, 17r-v, 18r-v) o que van aislando una que otra estrofa (*cf.* fol. 11), o de las notas al margen, a veces correctivas (*cf.* fols. 9r, 20v, 37r, 39v, 70r, 85v), si son de quien copia, y otros detalles más (Botta 2002: 7).

Barry Ife retoma algunas de las cuestiones sugeridas por Botta al respecto, como son, sobre todo, los espacios en blanco y las rúbricas, que considera organizadores textuales internos de este cancionero:

For the most part, the copyist seems anxious to fill his page as tightly as possible, and throughout the manuscript one has the impression that there is never a wasted space. But from time to time the copyist has punctuated his progress through the book by leaving small areas of blank space, usually at the end of a page, but sometimes in the middle, so as to divide, in effect, the collection into 34 sections. Sometimes the division is reinforced by a change in the rubric; or by writing the rubric across both columns; or by using the formula ‘de *x* cancion’ where ‘de *x*’ means that all the following poems until the next attribution are by *x*; by the use of some formula such as ‘comiençan las obras de *x*’; or by the use of what passes for a ‘florid’ capital (e.g. fol 104r) (Ife 2002: 65).

Esa «‘florid’ capital» a la que se refiere es, en realidad, una inicial minúscula de mayor tamaño y ornada con un doble trazo que la deja hueca, que se utiliza en veintidós ocasiones para decorar la *D* inicial de la fórmula más frecuente de las rúbricas (*De + autor*), si bien

11 En un trabajo presentado en 1997 en un encuentro organizado en Londres por Dorothy Severin (*Colloquium Spanish «Cancioneros», methods and materials*, 27-28 de junio), quien coeditó sus actas con Moreno; estas salieron publicadas, sin embargo, ocho años después y, de ahí, ante tal retraso, la revehiculación del artículo de Botta en la revista *Incipit*, de lo que ella misma da noticia en su nota inicial (Botta 2002: 3), en una lección generosa de quien abre caminos para que transitemos otros.

la encontramos también en la *O* de la que precede a las *Obras del vizconde de Altamira* y, con un formato mucho mayor y en arracada, de una medida de 3 líneas de escritura, en la capitular *A* de la rúbrica inicial de LB1:

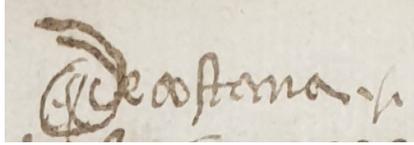


Imagen 3: LB1, f. 17^r

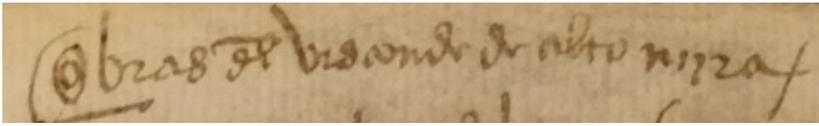


Imagen 4: LB1, f. 115^v

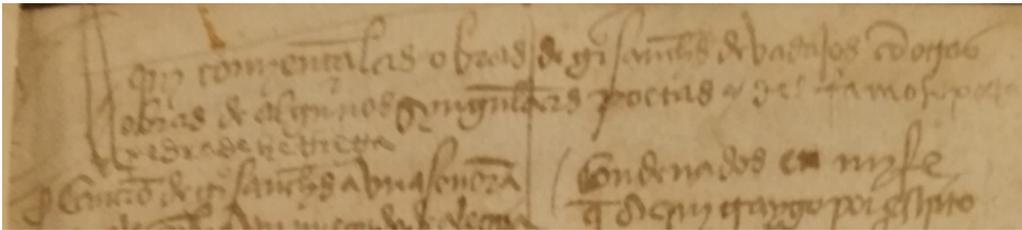


Imagen 5: LB1, f. 2^r

Aunque Moreno no lo advierte como uno de los rasgos para identificar el inicio de secciones, no debe pasarnos desapercibido que la primera de estas rúbricas de Tallante se copia con una letra ligeramente mayor y con una inicial aún más grande, que responde a este diseño hueco de doble trazo. Este recurso aparentemente ornamental es fruto, en realidad, de una cierta improvisación, puesto que, al incorporar la segunda de las rúbricas de sección, la de Costana, el copista primero incorpora la inicial con trazo sencillo y en minúscula, de tamaño similar al resto de letras, y, después, sobre ella, corrige por esta inicial hueca, como se puede comprobar en la imagen de arriba. A pesar de ello, acaba convirtiéndose en una estrategia de ordenación interna de la estructura del cancionero, que facilita, en última instancia, el reconocimiento de secciones de autor, puesto que, *sensu stricto*, esto es lo que están delimitando las iniciales ornadas.

En esta secuencia en que se enmarcan los poemas de Tallante, volvemos a encontrar esta capitular hueca en la rúbrica de la composición de Vanegas (f. 82^{ra})¹², a diferencia

12 Este es el único poema que Dutton atribuye a este autor, conservado, además, en este testimonio único de

de lo que ocurre con los dos poemas que lo anteceden, ambos del Adelantado de Murcia (ID0997 e ID0998)¹³, en ese mismo folio y columna, o del mote anónimo (f. 82^{ra}) y de la canción de Vivero (f. 82^v), todas ellas sin inicial ornada:

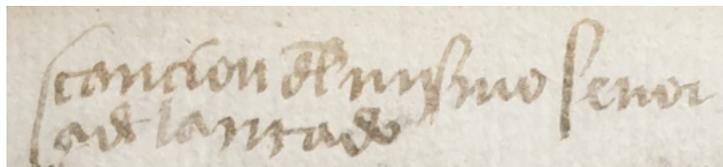


Imagen 6: LB1, f. 82^r

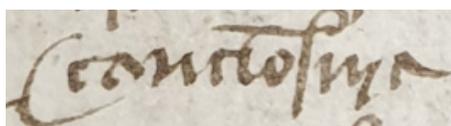


Imagen 7: LB1, f. 82^r

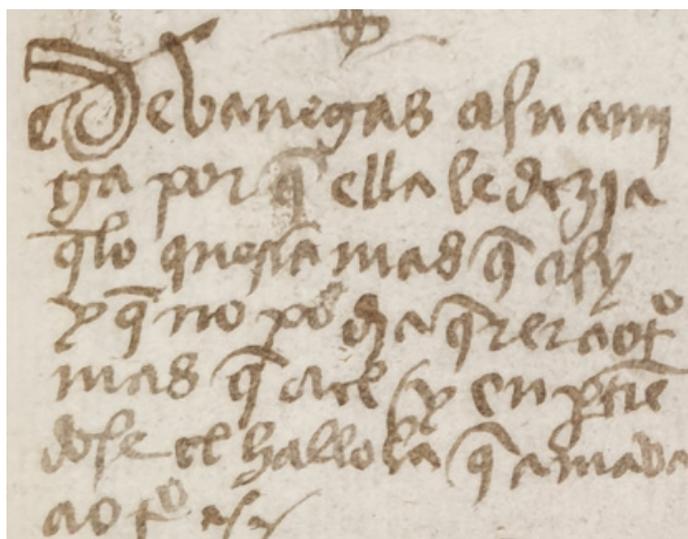


Imagen 8: LB1, f. 82^r

LB1. No es el caso de Vivero, que presenta mayor producción, presente también en 11CG, independientemente de su más que probable identificación con el Luis de Vivero, hermano de Alfonso Pérez de Vivero, segundo vizconde de Altamira, cuyas entradas de Dutton (1990-1991, vii: 470) habría que unificar, a la luz de la coincidencia de su interlocución poética con Lope de Sosa y de la transmisión textual de su obra a través de LB1 y 11CG. Para la edición de la poesía de Luis de Vivero, véase Toninelli 1986.

¹³ La respuesta del Adelantado al poema de Tallante que iniciaba la sección ni siquiera tiene una rúbrica explícita, por breve que fuese.



Imagen 9: LB1, f. 82^r

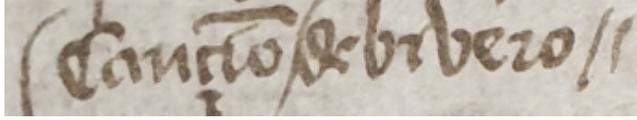


Imagen 10: LB1, f. 81^v

Estos rasgos materiales del proceso de copia son importantes para entender el *ars copiandi* de este cancionero y, de hecho, confirmarían que su responsable habría establecido aquí tres pequeñas secciones poéticas, generadas conscientemente por el compilador de LB1, con una ordenación de sus contenidos delimitada por marcas cohesivas que la evidencian en su lectura, como son las iniciales capitulares¹⁴. Y eso independientemente de que hubiese existido alguna razón en su antígrafo que así lo recomendase o de que hubiese sido una decisión del compilador a la luz de su propio proceso de copia, meditada o no. Sea como fuere, las tres subsecciones resultantes de este núcleo de obras son las siguientes:

Tabla 1: Sección de Juan Tallante en LB1

SECUENCIA	ID	AUTOR	ÍNCIPIT
<i>Primera subsección</i>			
LB1-311	ID0995	Tallante	«Ynsigne señor querellas»
LB1-312	ID0996 R ID0995	Fajardo	«De vos talante abogado»
LB1-313	ID0997	Fajardo	«Peno por mas no poder»
LB1-314	ID0998	Fajardo	«Contra mi sey qual querras»
<i>Segunda subsección</i>			
LB1-315	ID0999	Vanegas	«Querer o no querer»
LB1-316	ID1000 M 1745	Anónimo	«Amador si libremente»
LB1-317 ¹⁵	ID1001	Vivero	«Mira tus males y ausencia»

14 Para la función de estas como conectores que hacen emerger tal estructura interna, véase Martos 2016 y 2020a, en ambos casos a partir de cancioneros impresos y no, como aquí, manuscritos, aunque la función es la misma.

15 Dutton no atribuye el número 318 a la secuencia interna de LB1, sino que recoge las anotaciones manuscritas que siguen a LB1-317 y, tras ellas, salta a LB1-319: «*Sigue una nota tachada e ilegible: ?????? lopez ??????. La segunda columna está en blanco, donde la mano que escribió y enemiga al pie de la primera columna, puso: Francisco, de mondragon vezino / esta dycha vylla. (espacio). y diez myl vezes / te ju(tra) que no lo sabe / la vez de ayllon pedro / de herriega*» (1990-1991, I: 229).

Tercera subsección			
LB1-319	ID1002	Tallante	«Su profunda conclusion»
LB1-319bis	ID1003 S 1002	Tallante	«Perenal fuente sellada»
LB1-320	ID1004 S 1002	Tallante	«Providencia divinal»
LB1-321	ID1005	Tallante	«Promover y proseguyr»
LB1-322	ID1006	Tallante	«En antes que culpa fuese fulminada»

A este rasgo, a mi parecer decisivo y, sin embargo, desatendido en cuanto a su estudio sistemático, se sumarían otros dos, como ya había advertido Ife (2002: 65): los espacios en blanco y la conformación física de los cuadernillos, esto es, de la estructura codicológica del cancionero, en última instancia. Manuel Moreno sugiere, con cierta insistencia, que habría una relación entre estos e, incluso, entre ambos y las propias secciones internas de LB1¹⁶. No obstante, los espacios en blanco no coinciden nunca con el final de un cuaderno¹⁷, lo que supone una evidencia material irrefutable, pero, más importante aún es que ni siquiera estos huecos de la escritura tienen, en la mayoría de los casos, una extensión suficiente que resulte significativa¹⁸, cuestiones ambas que he estudiado en una monografía aún inédita y a cuyas conclusiones me remito, para no generar aquí una digresión de lo que, en realidad, es un argumento para este trabajo, pero no su objetivo último.

Sí que avanzo uno de esos resultados, que me parece muy significativo al respecto: más allá del peculiar espacio en blanco que antecede a la sección de Puertocarrero (f. 19^v), en

16 «El cancionero, físicamente, en su estado primitivo estaría compuesto por una serie de pliegos, de los que quizás sean pistas los huecos en blanco en algunos folios» (Moreno 2012: 16). «Hay un total de 25 huecos. Obviamente, no se corresponden a la división de 16/15 cuadernillos de los que hablan los distintos estudiosos. Tampoco se ven a simple vista los cuadernillos que componen el manuscrito» (Moreno 2012: 16). «En este caso es claro que comienza una nueva sección, si tenemos en cuenta lo dicho más arriba sobre la posición central que ocupa el título, y que a su vez pudiera suponer el comienzo de un nuevo cuadernillo, de los que hablaré más adelante» (Moreno 2012: 19). «Además para diferenciar esas secciones tenemos una serie de espacios en blanco, que inciden y subrayan, formalmente la división en secciones» (Moreno 2012: 20).

17 Las dos únicas referencias a la estructura codicológica de este cancionero no se basan en un estudio de su materialidad más que aproximativo, por lo que los datos son, de hecho, incorrectos y, en algún caso, fundado en confusiones de mayor calado; además, se referirían a su estado actual, tras su reencuadernación en 1954, y no a su estructura primitiva, un matiz que delimita con acierto Barry Ife: «De su estructura sabemos que es in-4^o, y por el número de folios originarios (numerados hasta 124) deducimos que estaba formado por 16 pliegos de 4 hojas cada uno, salvo si su estructura era irregular. También nos consta una laguna de 4 folios (del 13 al 16), esto es, de un pliego entero (el D), no sabemos si arrancado o no cosido (que contendría *Las liciones* de Sánchez de Badajoz, y cuya falta se debería a censura, lo que lleva las hojas actuales a un total de 120)» (Botta 2002: 7). «The paper [...] was bought as a batch for this particular purpose. There is also evidence to suggest that the paper was made into a book before the manuscript it was rebound and the leaves supplied with new hinges and quired in 15 lots of eight. It is unlikely that it will ever be possible to establish the original format with certainty, which is a pity, since quiring in 4s would suggest a ready-made book, whereas quiring in 2s need not» (Ife 2002: 65).

18 Moreno estableció su listado, a partir de la foliación arábica a tinta y no de la que se realiza a lápiz avanzado el siglo XIX, que es la que uso aquí por las razones codicológicas aducidas antes, por lo que habría que sumar un número a cada uno de ellos: «¿cómo se ajusta esa supuesta división a la realidad de los huecos? Los huecos están en los folios (según la numeración moderna): 15^v, 17^r, 18^v, 24^v, 32^v, 35^v, 41^r, 45^r, 47^r, 59^r, 64^v, 66^v, 76^v, 81^v, 89^v, 91^v, 94^v, 103^v, 105^r, 105^v, 106^v, 107^v, 109^r, 110^r, 110^v, 114^r, 118^r, 119^v y 120^v» (2012: 16). Aunque se lo plantea al inicio de esta cita, no analizó las características físicas ni la función de estos espacios en blanco, de cuyo análisis extraigo las conclusiones de arriba.

el centro de la hoja y con una extensa rúbrica en prosa a línea tirada que así lo requiere, los otros veinticuatro casos, todos ellos internos, al que habría que añadir el que remata la colección, se localizan exclusivamente al final de la segunda columna y, casi siempre, se trata tan solo de un hueco de poca entidad, entre dos versos y una estrofa o poco más. Solo hay cuatro excepciones a esto, cuyos espacios de escritura en blanco sí que son, realmente, significativos, que afectan a la segunda columna completa (ff. 82^v y 106^v)¹⁹ o a algo más de la mitad de ella (95^r y 108^v)²⁰. Lo que no puede pasarnos desapercibido de estos datos es, por un lado, que todos ellos se encuentran en el último tercio de este cancionero, originalmente con 126 hojas, 124 de las cuales tenían texto, mientras que las otras dos funcionaban a manera de guardas antiguas²¹; y, por otro lado, que el primero de estos cuatro grandes espacios en blanco es, precisamente, el que se antepone a la copia de los poemas de autoría única de Tallante:

Los espacios en blanco no implican ningún tipo de delimitación material del códice, ni tampoco, necesariamente, responden a unos límites internos, por diferentes razones, que van desde su entidad, hasta su número, ya que son veinticinco y, sin embargo, las pretendidas secciones alcanzan un total de 34, según Ife (2002: 65), o las 38 sugeridas por Moreno (2012: 25). Es cierto que, si la hoja previa ajusta el texto al espacio de copia, no se necesitaría el hueco, pero eso no resuelve completamente la cuestión. Pero, si tuviesen esta función organizadora, *sensu stricto*, ¿por qué hay más de un espacio en blanco en tres de las secciones que cataloga Manuel Moreno (2012: 20) como tal: tres en *Los galanes de la corte* (ff. 32^v, 35^v y 41^r), dos en la de *Guevara* (ff. 59^r y 61^v) y dos en la del *Actor de este libro* (ff. 119^v y 120^r)? Y avanzo aquí: en la de Juan Tallante (82^v y 90^r), pero sigamos con la argumentación.

De hecho, en la delimitación inicial del núcleo poético objeto de este trabajo la circunstancia es la inversa a lo ocurrido, habitualmente, al generarse tales espacios en blanco. Si no queda un hueco en blanco tras la peculiar²² sección de letras y cimeras (ff. 78^r-81^r) es porque este habría sido demasiado grande, ya que tan solo se usaron nueve líneas de la primera columna del f. 81^r, ya que no pudo recurrirse a apretar la escritura, como, de hecho, ocurre con la última estrofa de la respuesta del Adelantado de Murcia a Tallante (f. 81^v).

19 En el caso del f. 82^v, el espacio en blanco afecta, incluso, al final de la primera columna, correspondiente casi al de una estrofa.

20 En cualquier caso, no parecen huecos para nuevos poemas, porque serían muy insuficientes, entre otras razones que tampoco desarrollaré aquí y que desentrañan lo que, en realidad, supone la propia génesis de este cancionero, que es el objetivo último de esa monografía en preparación a la que me he referido.

21 Esto es, de hecho, la prueba de que, codicológicamente, esta era la extensión del códice primitivo y no hay más pérdidas que las cuatro hojas de las *Liciones de Job* de Garcí Sánchez (h. XIII-XVI) y la más reciente, que tuvo lugar, sin duda, en 1954 y de la cual se conserva un fragmento (f. CXXVI).

22 En un cancionero organizado, mayoritariamente, por autores, aspecto este en el que ha incidido, con acierto, Vicenç Beltran (2010).

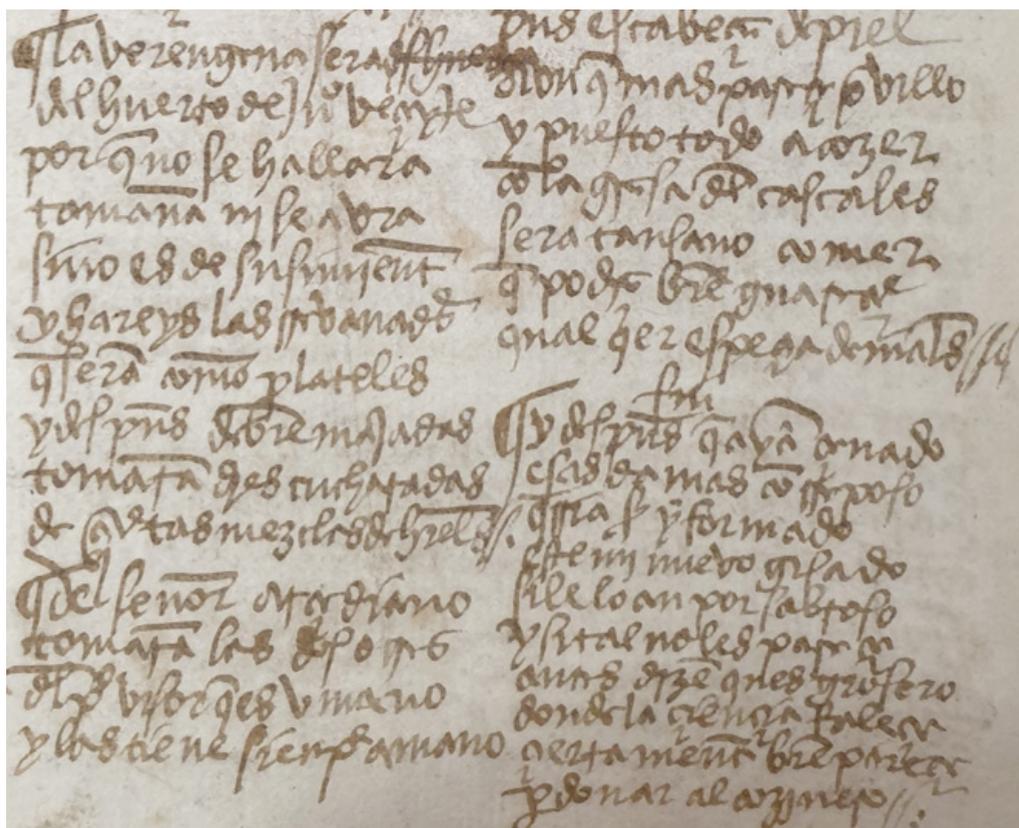


Imagen 13: LBI, f. 81v

Ante tal circunstancia, lo que hace el copista es enmarcar con tinta estos versos finales de la sección anterior y comenzar la sección del Adelantado de Murcia en esa misma plana. No se ha dejado un espacio en blanco, en efecto, pero sí que hay otro rasgo material del proceso de copia y organización de este cancionero que evidencia el inicio de una nueva sección y que no es la única vez que encontramos en este cancionero. Esta misma circunstancia se produce en el f. 111^r, donde el copista de LBI utiliza este mismo recurso para economizar papel y diferenciar secciones, aquí, en concreto, la del comendador de Ávila respecto de la de don Juan Manuel:

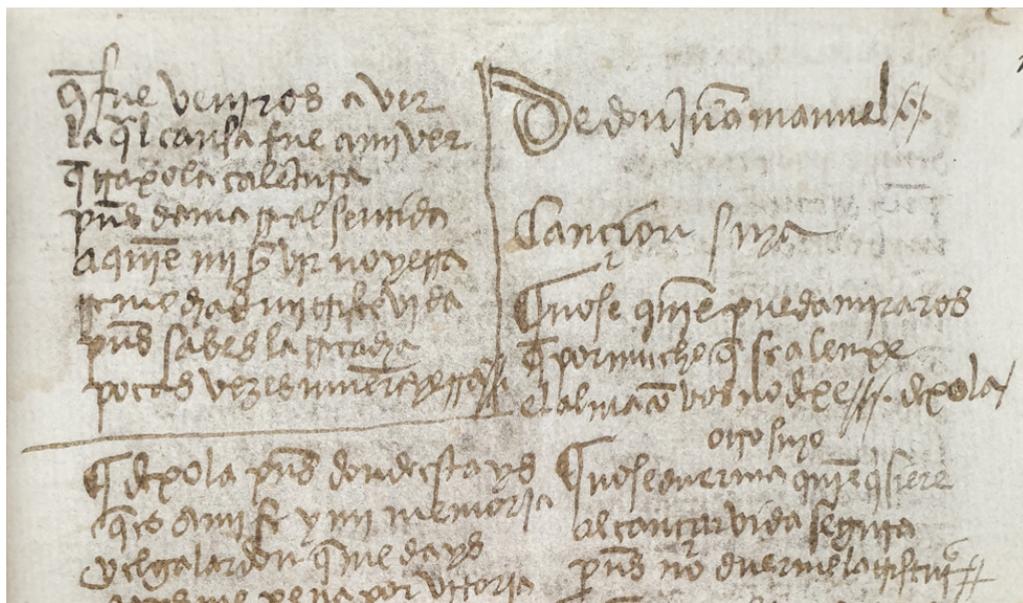


Imagen 14: LB1, f. 111^r

Los ocho últimos versos del primero son los que quedan enmarcados en el f. 111^r por unos trazos que lo separan de las poesías del segundo, cuya rúbrica inicial y la específica del poema, así como sus primeros versos se transcriben en la columna *b*, para desplazarse, su texto, en un momento dado, a la columna *a*, de una manera muy similar, aunque no idéntica, a lo ocurrido en el f. 81^r.

Una utilización similar de este recurso organizador de la copia es, asimismo, la que se da en el f. 14^v, pero aquí es para delimitar las composiciones de Garci Sánchez de Badajoz²³, separando una *Desfecha* y *villancico* del *Claroescuro*, así como la línea del f. 17^r para delimitar el espacio que ocupa el primer verso de la columna *b*, aprovechando el espacio dejado por la rúbrica a línea tirada, cuyo remate no ocupa todo el ancho. En el caso del f. 41^v, la línea es transversal, a lo largo de todo el ancho de folio, dividiéndolo en dos mitades, con triple columna arriba y doble abajo, un recurso diferente al empleado en la delimitación de la sección de Puertocarrero (f. 19^v), pero con una misma función, donde el copista no optó por esta línea horizontal, pero lo habría podido hacer, en coherencia con su *ars copiandi* y, en realidad, la singularidad la representa el espacio en blanco en el centro de la plana, quizás por preceder a una extensa rúbrica de sección a línea tirada, esto es, ocupando la caja de escritura a plana completa.

23 La sección dedicada a este poeta en LB1 presenta tal grado de peculiaridades, que requeriría un análisis monográfico, más allá de los límites y de los objetivos de este trabajo.

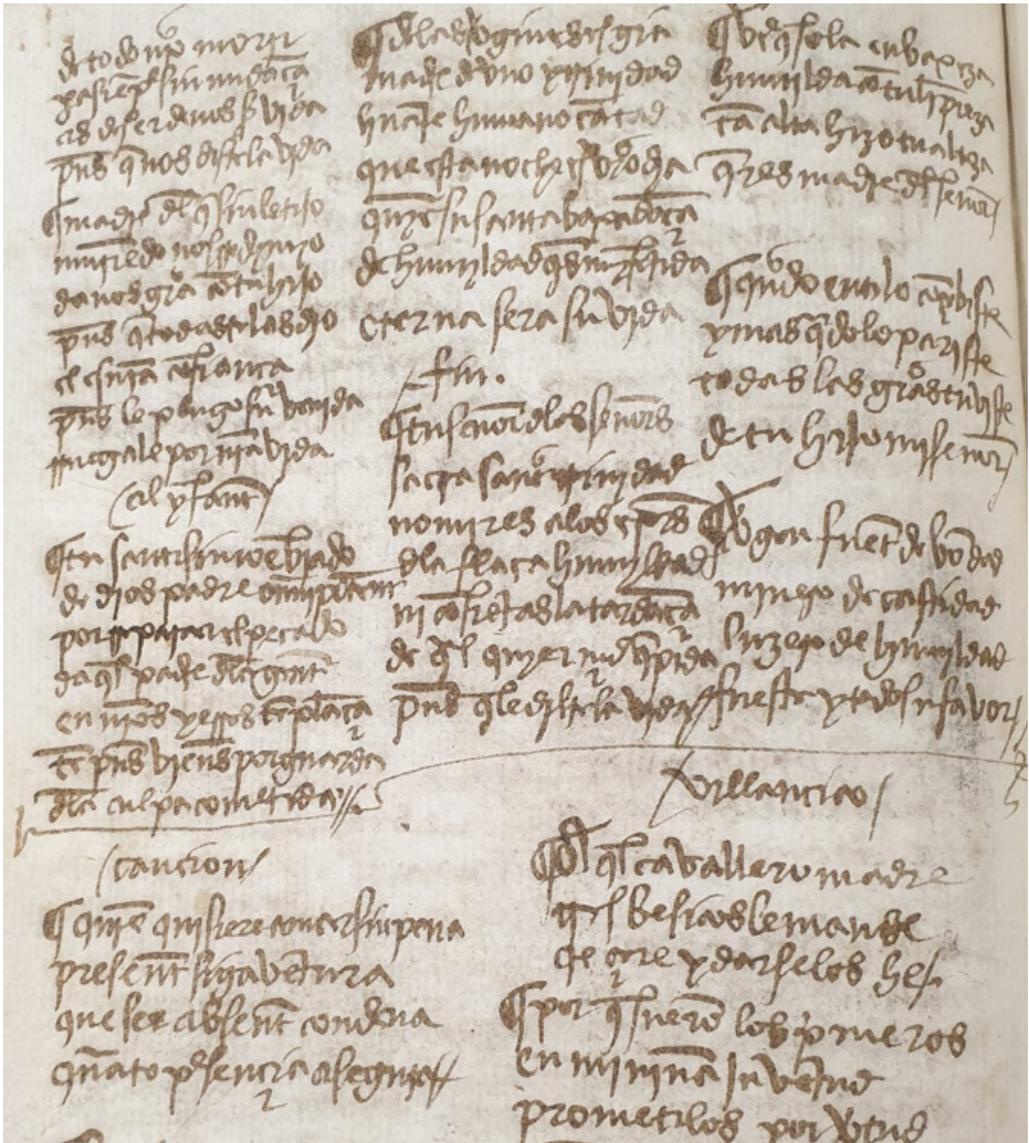


Imagen 18: LB1, f. 41^v

Estoy respondiendo aquí, en definitiva, a otra de las necesidades señaladas por Botta: «el por qué [...] de unas líneas que separan los poemas unos de otros (cf. fols. 7^{r-v}, 12^r, 17^{r-v}, 18^{r-v}) o que van aislando una que otra estrofa (cf. fol. 11)» (2002: 7), respecto de las cuales es importante discriminar aquellas que son originales y reflejan el proceso de copia, respecto de otras de los siglos XVIII-XIX, con tintas más oscuras o, incluso, negras, que solo se distinguen en un análisis directo y no a través el microfilm antiguo, con el que debieron de trabajar los que se han referido a ellas asimilándolas.

Tras recurrir a esta estrategia el copista de LB1 para aprovechar el espacio sobrante de casi todo el f. 81, al final del cual aprieta su escritura para no desplazar el remate del poema dialógico de Tallante y Fajardo, que, de esta manera, acaba transcribiéndose completo en esta plana, comienza el f. 82^r con los dos poemas breves de este último y, tras ellos, se añade el de Vanegas, un mote y el de Vivero. A pesar de que el primero de estos tres últimos es el único copiado de este poeta y, de hecho, el único que se le conoce, se decora su rúbrica con una inicial hueca, a manera de organizador de la estructura interna, en lo que, sin duda —a mi parecer, pues no se cataloga entre ellos—, sería un caso más de esos casos de rúbricas en los que Manuel Moreno (2012: 19-20) reconoce ser incapaz de delimitar con claridad los límites de una sección. Tras esta segunda subsección, rematada por la canción de Vivero, se deja el amplio espacio en blanco que hemos visto anteriormente, con siete u ocho líneas de escritura de la columna *a*, así como la caja completa de la *b*²⁴, lo que resulta muy significativo, porque los poemas que abren la sección monográfica de Tallante se copian a doble columna y, si bien podrían haberse comenzado a transcribir en este hueco, se decidió que no fuese así. Ahora bien es la primera vez que el copista de LB1 deja un espacio en blanco de tal extensión, aunque en tres ocasiones más encontraremos otros que llegan a superar la media columna (ff. 95^r, 106^v y 108^v).

Precisamente en esta sección, por tanto, se inicia una nueva técnica en el *ars copiandi* del compilador de LB1, con huecos de gran entidad en un proceso de copia que es *less closely written than the rest of the book*, un rasgo que Barry Ife solo atribuye a las cuatro últimas hojas del códice pero que, a mi parecer, se inicia aquí²⁵. Ahora bien, no solo encontramos una nueva estrategia de copia en este rasgo material, sino que también es la primera vez que el texto de una sección se desplaza a la siguiente de tal manera, con solo nueve versos y teniendo que recurrir a una solución poco ortodoxa en su copia de la rúbrica de la pregunta de Tallante, que, al iniciar una nueva, se quiere posicionar al inicio de página, con su inicial ornada, para lo cual opta por transcribirla en la segunda columna, desplazando el verbo de dicción que la remata y que da paso al texto al final de la primera. Esto lo puede hacer, como hemos visto, porque ha enmarcado los versos finales de la sección anterior en medio recuadro y, así, puede comenzar la copia del texto en esta columna *a*, en una estrategia que solo encontramos, más o menos idéntica, en el inicio de la rúbrica de don Juan Manuel, tras el desplazamiento de parte de la última estrofa de la sección del Comendador Ávila al f. 111^r.

En definitiva, este último tercio del cancionero se transcribe con cierta laxitud en cuanto al aprovechamiento del espacio, precisamente a partir de la transición entre Vivero y el Tallante religioso, avanzado ya su proceso de su formación, lo que debió de ser la causa de cierta relajación de unas estrategias de copia que no se aplicaron de manera sistemática, aunque sí son todas ellas coherentes y confluyentes. Y esto es importante considerarlo en paralelo a que «the manuscript was written ‘at a sitting’ [...]. The manuscript does not suggest a collection in the process of being formed or added to gradually over a long period of time» (Ife 2002: 65). No tengo la menor duda de ello, por la coherencia del proceso y por la unidad del *ductus* de la que, sin duda, fue la única mano que generó este cancionero. Entre esas estrategias de copia está la sobreexplotación del recurso de las iniciales ornadas mediante doble trazo, con su resultado

24 Más allá de las anotaciones posteriores, con otra tinta.

25 «But it is noticeable that the final four leaves are significantly less closely written than the rest of the book and point to the copyist's possibly having some difficulty in filling his prescribed length» (Ife 2002: 65).

hueco, que solo aparecen en cinco ocasiones (ff. 17^r, 19^r, 26^r, 42^v y 46^v) hasta la irrupción de la sección de Tallante, a partir de la cual se multiplica, hasta alcanzar los 18 casos (ff. 81^r, 82^r, 83^r, 90^v, 91^v, 92^r, 93^r, 94^r, 105^r, 106^v, 107^r, 108^r, 109^r, 110^v, 111^r, 111^v, 115^v y 119^v) e, incluso, incorporando en tres ocasiones este recurso dentro de lo que es una misma sección (ff. 81^r-90^r): la de Joan Tallante, que se inicia con su pregunta y que, tras la respuesta del Adelantado, arrastra dos poemas suyos y otros tres de diferente autoría, los cinco de tal brevedad, que se copian en una plana y media, tras la cual se deja paso a la más extensa subsección del Tallante religioso. Se trata, por tanto, de una sección donde a la poesía de Tallante se le unen muy circunstancialmente la de otros poetas, a partir del poema dialógico con don Pedro Fajardo, que suponen un paréntesis menor que se remata con su poesía religiosa. En esta sección en la que se comienza a relajar la copia y eclosiona un uso de los espacios en blanco, quizás excesivo, que marca el *ars copiandi* del compilador del cancionero.

Este compilador y copista partió de un único antígrafo, organizado esencialmente por autores, del que selecciona determinados poemas, como demuestra con solidez Vicenç Beltran (2010), frente a la hipótesis de antígrafos múltiples reunidos en un proceso de recolección de fuentes variadas, defendida, sobre todo, por Barry Ife (2002). Aunque Giuseppe Di Stefano acaba insinuando la segunda hipótesis, deja abierta la posibilidad del antígrafo único²⁶, con un responsable que, en efecto, debió de tener un criterio de selección de textos de su fuente, lo que implica un cierto proceso de compilación. La teoría de Beltran de antígrafos de LB1 y 11CG explica que se revise para 14CG, aclarando el misterio al respecto de tal triangulación de fuentes. Con esto, no busquemos huellas directas de antígrafos múltiples en los rasgos materiales de esa sección, sino recursos de copia aplicados con mayor o menor sistematicidad, pero siempre coherentes con un mismo *ars copiandi*. Otra cosa es que, bajo la relativa uniformidad de LB1, se hayan perdido las huellas de formación de su antígrafo, que pudo haberse formado con materiales diferentes, de uno de los cuales es lógico pensar que proviniesen los reunidos en esta sección de Tallante, en la que tenemos muestra no solo de su poesía religiosa, percepción limitada a la que nos había acostumbrado el *Cancionero General*.

2. El poema ID2368 de NH2

Aunque no desarrollase un estudio específico de transmisión textual al respecto, ya Antoni Ferrando sugirió en su día la atribución a Joan Tallante del poema ID0995 y, partiendo de este supuesto, destacó, por primera vez, el interés y rentabilidad que tendría su rúbrica: «Pel *Cançoner Castellà del British Museum*, sabem que l'*Adelantado de Múrcia* es deia don Pedro Fajardo (1445-1482) i que aquell gentilhome devia ser, probablement, mossén Juan Tallante» (1983: 398). Este investigador se queda aquí en el terreno de la hipótesis y de la probabilidad, pero más decidida fue su apuesta por la autoría de este poema en otro trabajo de aquella misma época²⁷, en el que sugería lo siguiente:

26 «El responsable del *Cancionero* londinense no reunió textos sin criterios [...]. Hay trazas perceptibles de un proyecto. Puede caber la duda de si los sistemas asociativos fueron invención del recopilador o existían ya en sus fuentes, fueran éstas un solo volumen, o varios volúmenes, o *cancionerillos* individuales, o *pliegos sueltos* temáticos manuscritos o impresos. Creo que cuanto más numerosos son los conjuntos que aparecen seguros en su trazado, más probable resulta la responsabilidad del recopilador» (Di Stefano 1996: 252)

27 Pero posterior, a pesar de que las fechas oficiales de publicación puedan indicar lo contrario, puesto que en Ferrando (1983: 398, n. 3) cita «en prensa» este trabajo de Ferrando (1982).

Aquestes dades ens permeten d'identificar amb quasi absoluta seguretat el Tallante del cançoner castellà del British Museum, que en un primer moment devia estar vinculat a Múrcia, amb el mossèn Tallante del certamen de 1486 i del *Cancionero general* de 1511, ara ja més vinculat a València, vinculació que no sabem si té res a veure amb el matrimoni de Joan Roís de Corella, comte de Cocentina, amb Joana, filla de l'Adelantado de Múrcia don Pedro Fajardo (Ferrando 1982: 123).

En este mismo sentido y asumiendo tal atribución de autoría, Óscar Perea afirma que «entre tanta duda, al menos la rúbrica nos permite conocer que, en efecto, “Talante” y “Tallante” debe ser la misma persona, el criado del Adelantado de Murcia», partiendo —ahora sí— de una probable identificación histórica:

Durante la época en que Pedro Fajardo (1445-1482) ocupaba el adelantamiento murciano, un oficial llamado Juan Tallante desempeñaba los oficios de regidor y de alcalde de las segundas alzadas para el reino de Murcia. Parece lógico que se trate de nuestro poeta, a quien el Adelantado Fajardo llamaría «abogado» en el poema mencionado por ocupar estos oficios. En 1462, Juan Tallante renunció a su regimiento en la ciudad a favor de Juan de Ayala, aunque dos años más tarde volvió a recaer en él este oficio al ser nombrado por Enrique IV como sustituto del fallecido Pedro Alfonso Escarramada. Finalmente, en 1465 fue nombrado alcalde de las segundas alzadas del Reino de Murcia, sustituyendo por muerte a su padre, llamado Juan Alfonso Tallante. No hemos hallado más noticias del poeta, siendo algo sorprendente la ausencia de menciones en época de los Reyes Católicos. No obstante, al menos podemos certificar que no es Valencia la ciudad donde debemos seguir su pista sino Murcia, cuyos ricos archivos deben ofrecer las noticias necesarias para aquilatar la biografía de uno de los más destacados poetas religiosos del siglo xv del que apenas sabíamos nada (Perea 2003: 231).

No queda duda, por todo lo explicado en el epígrafe anterior, de la atribución del poema ID0995 a Juan Tallante y, con ello, de la interesante información que nos aporta su rúbrica, que es el hilo del que ha tirado Óscar Perea y del hay que seguir haciéndolo, como él mismo propone. Tallante es murciano, a lo que apuntaba ya su propio linaje²⁸, y está relacionado, histórica y

28 Y no valenciano, como sugería Menéndez Pelayo —«El primer ingenio cuyos versos aparecen allí, es un valenciano, Mosén Juan Tallante» (1944-1945, vii: 399)—, que no es el único que así lo creyó, ni antes ni después, pero que quisiera destacar porque destaca después un argumento geográfico, que, más allá de que no es el origen último de la presencia poética del castellano e la Valencia de entonces, tampoco debe ser desatendido: «Valencia estaba mucho más abierta que Barcelona a la influencia del castellano, que penetraba por las tres fronteras de Aragón, de Cuenca y de Murcia». Tallante y su poesía penetraron, en efecto, por una de esas fronteras, desde Murcia, independiente de que hay otras razones y la llegada a la monarquía aragonesa de los Trastámara, fue, quizás, la razón más directa del bilingüismo de la literatura de tradición cortesana, cuyas consecuencias delimita muy acertadamente Antoni Ferrando: «Hom ha volgut veure en la desfeta de les Germanies o en la introducció de la Inquisició castellana la causa primordial de la sobtada castellanització literària de les classes dominants valencianes, però és evident que sense la llarga tradició bilingüe cortesana dels països de la Corona d'Aragó del xv —de la qual és un pàl·lid eco la tertúlia d'Isabel Suaris— no podríem explicar-nos el plurilingüisme propugnat amb tota naturalitat pels cartells dels certàmens poètics valencians i les relativament reeixides mostres de poesia de “cancionero” compostes per valencians i aplegades ja al *Cancionero general* d'Hernando del Castillo» (1982: 125-126). «El llinatge és indubtablement murcià» (Ferrando 1983: 398) o «tenim un poeta murcià —el cognom Talante o Tallante és si més no ben murcià—» (1982: 122), lo que no implica la movilidad que, por cercanía, se pudo haber producido en casos similares, como el del notario Bartolomé Tallante y el de su hija, Inés Tallante, ya a finales del siglo xiv y documentados por Óscar Perea (2003: 231, n. 20).

poéticamente, con el Adelantado de Murcia, don Pedro Fajardo, cuñado de Jorge Manrique²⁹; y eso más allá de su evidente relación con Valencia, que abre una línea de estudio en cuanto a las conexiones poéticas e, incluso, en lo que respecta a la fugaz presencia en Murcia de impresores valencianos, probablemente desplazados allí alrededor de 1487 por determinados encargos editoriales, casualmente o no, el mismo año de impresión del cancionero 87FD.

De la misma manera que había ocurrido con este poema de LB1, llama la atención a Ferrando, de nuevo, la rúbrica de otra composición: *Obra fetxa por un gentilhome del adelantado de murcia por na Suaris*, en este caso correspondiente a la poesía «O que biua fermosura» (ID2368) del *Cancionero de Vindel* (NH2), que también es testimonio único. En ella se identifica a la dama mencionada con la Isabel Suaris alrededor de la cual se habría generado «un cercle literari bilingüe —o plurilingüe, si hi afegim el llatí— a la ciutat de València cap a mitjan segle xv, precisament en el moment de màxima esplendor de la literatura catalana al Regne de València» (Ferrando 1982: 115). En cualquier caso, su relación con Valencia se deduce exclusivamente de un intercambio de cartas literarias de tema amoroso con Bernat Fenollar, en las que ella también escribe en catalán³⁰, mientras que la idea de cenáculo poético liderado por una mujer provendría del tercero de los textos explícitamente dirigidos a ella³¹: una *cançó* en catalán de Simón Pastor *en lehor (sic) de Na Ysabel Suaris*, como indica su rúbrica. Cuando elogia su intelecto en la tercera copla de esta poesía, Pastor destaca sus capacidades al debatir con otros —«judicis grans e subtils arguments / qu'ella sab fer als disputants contraris» (vv. 23-24)—, mientras que en la última estrofa hace referencia al que se ha interpretado como el lugar de tales reuniones literarias: «res indegut no cap en son hostal» (v. 36)³². Y, finalmente, el carácter bilingüe del cenáculo viene marcado por las propias obras de las que Suaris es protagonista, como objeto de elogio poético o tomando la pluma de manera directa, puesto que la tercera de ellas, la compuesta por el gentilhome del Adelantado de Murcia, conservada en el *Cancionero de Vindel*, es en castellano, como lo era el poema dialógico y también profano de Tallante y Fajardo en el *Cancionero de Rennert*.

Ferrando identifica a Juan Tallante como el *gentilhome del Adelantado de Murcia* de la poesía ID2368 de NH2 en uno de sus trabajos³³, mientras que en el otro presenta ciertas reticencias: «La identificació entre mossén Joan Tallante i el gentilhome de l'Adelantado de Múrcia és prou més hipotètica, però no descartable» (1982: 123)³⁴. Sea quien fuese tal

29 Casado con Leonor Manrique, la hermana del poeta de Paredes de Nava (Ferrando 1982: 122).

30 Editadas por Max Cahner (1977: 75-76), Antoni Ferrando (1982: 129-131) y Marinela García (2004: 443-445), en este último caso con una ordenación diferente, que responde correctamente a la secuencia del manuscrito.

31 Podría serlo también, aunque no de manera explícita, el poema «*Omne rarum preciosum*» de Simón Pastor, editado por Aramón i Serra (1961), a partir del cual también lo transcribe Ferrando (1982: 120-121, n. 30), quien aduce algunas concomitancias que apuntan a ello, de las cuales me parece decisiva la coincidencia en cuanto al elogio de sus aptitudes musicales (vv. 21-22), coincidentes con las que se refieren en los vv. 34-35 del gentilhome del Adelantado de Murcia (Ferrando 1982: 120).

32 Cito por la edición de Antoni Ferrando (1982: 126-127).

33 «Ens afermen en la hipòtesi que aquest era el gentilhome de l'Adelantado que cantà Isabel Suaris» (Ferrando 1982: 123).

34 Óscar Perea recoge, sin embargo, la hipótesis de Ferrando más decidida, en cualquier caso sin desmentirla: «Con estos datos, el profesor Ferrando Francés piensa que este anónimo galán es el mismo mosén Tallante, que debería ser identificado como un criado del Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, que sería el mismo “Tallante” a cuyo nombre figura una composición en el *Cancionero del Museo Británico* (LB1)» (2003: 230).

poeta, de lo que no parece tener duda Ferrando es de su vinculación a Valencia, un dato que, en última instancia, viene a reforzar su identificación con Tallante y su presencia en un cancionero en el que cohabita la poesía en catalán y en castellano: «cal veure en la presència de l'obra castellana del gentilhome de l'Adelantado de Múrcia entre d'altres catalanes al *Cancionero de Vindel* una prova ferma de la vinculació del poeta a l'ambient literari de València, que la dedicatòria a Isabel Suaris sembla confirmar» (1982: 123). Este poema con ID2368 es el que Dutton localiza como NH2-47, enmarcado entre poemas de Torroella, de mossén Gras o de mossén Avinyó³⁵, entre otros, además de poetas que, en última instancia, remiten a un ambiente literario de la Corona de Aragón³⁶, así como se evidencia, especialmente por sus rúbricas, que el copista de este *Cancionero de Vindel* era de habla catalana, pues muchas de ellas son en esta lengua a pesar de que el poema estuviese compuesto en castellano. Precisamente uno de los poemas en catalán de Avinyó remite a un mossén Crespí que Marinela García y Llúcia Martín proponen identificar con el valenciano Lluís Crespí de Valldaura, «no sabem si el pare o el fill, ja que tots dos, amb el mateix nom, apareixen en el *Cancionero General* de 1511, [... i que] torna a aparèixer el 1514 en algunes rúbriques de la segona edició» (2006: 3). Quizás fue una casualidad, o quizás no³⁷, que Tallante también tuviese una presencia destacada en este importante cancionero post-incunable, porque, en última instancia, el contexto lingüístico y literario del *Cancionero de Vindel* es propicio y coherente con la identificación del gentilhomme del Adelantado de Murcia con este personaje, un ambiente poético que, precisamente a partir de mossén Avinyó, documentan y reconstruyen Montserrat Galí, Rafael Ramos y Jaume Torró:

Lluís d'Avinyó hauria format part del cercle de Carles d'Aragó, príncep de Viana, de Pere Torroella, i del cercle que es reflecteix en el *Cançoner del marquès de Barberà*. En esclatar la guerra de la Generalitat, la seva condició de cavaller domiciliat a Tarragona el féu partícip del cercle reialista traslladat al mateix *Cançoner de Vindel* (2009: 492).

El ambiente literario del *Cancionero de Vindel* y la propia relación con Isabel Suaris, en un contexto probablemente valenciano³⁸ en el que parecen coincidir, triangulados ambos con los datos que nos aporta la rúbrica del poema de LB1, que lo identifican al servicio del don Pedro Fajardo, apuntan hacia la identificación del gentilhomme de este poema de

35 Para la edición y estudio de la poesía catalana de mossén Avinyó en este cancionero, véase Martín Pascual y García Sempere 2006.

36 «Aquest cançoner transmet l'obra d'altres poetes del temps de Joan II com Alfonso de la Torre, Pere Torroella, Hugo de Urriés, Juan Poeta, Suero de Ribera (Torró 2008: 434), Gonzalo de Ávila (Tate 1970: 253-254; Torró 1996: 106) i Lope de Urrea, que convé identificar amb Lope Ximénez de Urrea i de Centelles, fill de Lope Ximénez de Urrea i de Bardaixí, virrei de Sicília, i pare de Pedro Manuel Ximénez de Urrea» (Galí, Ramos y Torró 2009: 477-478).

37 Quién sabe, de hecho, si el propio mossén Crespí u otros de los valencianos del *Cancionero General* estuvieron representados en el antígrafo de LB1 y tan solo fue su copista quien, en su proceso de selección, no los incorporó a esta antología, a diferencia de lo que sí que habría acabado haciendo Hernando del Castillo.

38 La relación de Suaris con Valencia, en realidad, está mediatizada por su intercambio literario con Fenollar; y de la dedicatoria de Simón Pastor no se ha podido demostrar que este sea valenciano, dado el *maldit* que lo relaciona con Barcelona. En cuanto a esto último, los desplazamientos entre Valencia y Barcelona de poetas valencianos y del Principado a raíz de la guerra civil catalana aducidos por Ferrando (1982: 121-122) son un argumento muy interesante, pero no justifica el sentido del desplazamiento de Pastor y, por tanto, su origen.

NH2 con Juan Tallante y, con ello, a su más que probable autoría. En ello incide la propia datación de las cartas intercambiadas por Fenollar y Suaris, «no abans de 1455-1460, en què Fenollar devia comptar uns vint o vint-i-cinc anys, i no més tard del 1482, any en que don Pedro Fajardo, Adelantado de Múrcia, mor i en què el *Cançoner de Vindel* ja sembla que havia estat compilat» (Ferrando 1982: 118). En principio, por tanto, en algún momento de ese período habría tenido lugar la redacción de las cartas con Fenollar y las otras relaciones literarias de Isabel de Suaris, entre las que se encontraría la establecida con el *gentilhombre del Adelantado de Murcia*, que, en definitiva, habría que identificar con Juan Tallante³⁹.

3. ¿El poema ID4653 de 74*LV?

Antoni Ferrando se planteó también que el único poema anónimo de *Les trobes en lahors a la Verge Maria* (74*LV) pudiese ser de Juan Tallante: «¿Fou mossén Juan Tallante l'autor de la composició “¡O misterio muy profundo!” que apareix al llibre de *Les Trobes*? Sabem que aquest poeta murcià estava vinculat a València i que participà al certamen immaculista de 1486. La composició que presenta i altres quinze més, totes de caràcter religiós i en castellà, obrin el *Cancionero General* d'Hernando del Castillo» (1983: 210). Es cierta la importancia socioliteraria de este poeta, suficiente para ser el autor del único poema en castellano incorporado al cancionero incunable de 1487, así como para que se decida que 11CG se inaugure con su obra, como núcleo textual compacto al inicio de la sección religiosa, pero también lo es que esta poesía de 74*LV sería hasta casi cuatro décadas anterior al cancionero de Hernando del Castillo.

Se trata de uno de los cuatro poemas que, habiendo optado al premio del certamen mariano celebrado en Valencia en marzo de 1474, se incorporan al primer incunable poético hispánico, el de *Les trobes*, en la secuencia interna que establezco en este listado, donde ofrezco también su rúbrica, incipit, éxplicit, estructura métrica, foliación e identificador de poema, según el sistema de Brian Dutton (1990-1991)⁴⁰:

6 Rúbr: Ell mateix mossen Franci de castellui | caualler per honor dela Ioya en lahor | dela verge Maria en leygua (*sic*) castellana. Ínc.: Del gran redemptor / madre hi esposa. Éxpl.: Del fueras ahun / la mas alta y lucida (5x10, 1x5) (h. 9^v-10^r) (ID4650).

8 Rúbr: Ell mateix mossen barçelo caualler | per honor dela Ioya en lahor dela | verge Maria en lengua Castellana. Ínc.: O virgen santa senyora. Éxpl.: Perdon y mercet te pido (5x10, 1x5) (h. 11^v-12^r) (ID4651).

39 Si fuese así, es lógico pensar que hubiese tenido lugar hacia el final de esta horquilla cronológica, ya con el conflicto catalán resuelto y unos años antes de la participación del poeta en el certamen immaculista de 1486. Aunque, en general, no habría necesidad de yuxtaponer la creación profana y la religiosa, de lo que Fenollar y otros poetas valencianos ya dan buena muestra, es cierto que la identificación y reconocimiento de Tallante como poeta religioso podrían avalarlo.

40 El incunable no tiene foliación impresa, pero utilizo la manuscrita a lápiz contemporánea, que secuencia las páginas del incunable corrigiendo la desordenación de uno de los cuadernos del ejemplar único conservado. Para la estructura interna completa, véase Martos 2023a: 167-174.

26 Rúbr.: Resposta de mestre Pere de | ciuillar argenter en lahor dela | verge Maria tirant ala Ioya_x. Ínc.: Al tempo que febo / su gran claridat. Éxpl.: La sempre lohada / vos del gualardon (5x10, 1x5) (h. 32^v-33^v) (ID4652).

33 Rúbr.: Resposta de hun Castella sens nom lo | qual dix en lohor de la verge Maria tirant | ala Ioya_x. Ínc.: O misterio muy profundo. Éxpl.: Delante dela Iusticia_x (5x10, 1x5) (h. 39^v-40^v) (ID4653).

El políglotismo poético estaba previsto, de hecho, desde el *cartell* o *llibell*, desde la propia convocatoria del certamen: «Lengua y estil / lo que placent vo[s sia]». Más allá de la intención de Fenollar y/o Despuig⁴¹ al incluir esta cuestión entre las pocas bases del concurso, la consecuencia es que hay cinco poemas en otras lenguas diferentes al catalán, no siempre derivadas de la doble o triple composición a cargo de un mismo poeta: Francí de Castellví y Francesc Barceló, respectivamente, participan con un texto en castellano y otro en catalán, mientras que Pere de Civillar⁴² y *un castellà sens nom*⁴³ lo hacen con una única poesía en castellano, a las cuales habría que añadir el poema en toscano de Narcís Vinyoles. Los dos primeros, valencianos y con producción poética en catalán, recurren al castellano por un cierto *exhibicionismo* lingüístico, por esa *ostentación* a la que se refería Manuel Sanchis Guarner⁴⁴, mientras que Civillar y el poeta anónimo eran castellanos o, si acaso, aragoneses el primero de ellos⁴⁵.

La catalanización ortográfica de la poesía de Tallante podría responder al modelo lingüístico de los copistas de los manuscritos o de los participantes en el proceso editorial, como responsables del original de imprenta o de la composición de las formas. De hecho, así nos lo advertía Antoni Ferrando en cuanto a las poesías de Tallante del *Cancionero de Vindel* y del *Cancionero General*:

El fet que la grafia de la canço amorosa del gentilhome de l'Adelantado dedicada a Suaris («fetxa», «tamanya», «tene», sens diftongació, «fundamyento»), amb diftongació i la de les

41 El virrey o lugarteniente general de Valencia, Lluís Despuig, que es quien convoca oficialmente el certamen y, muy probablemente, el editor o patrocinador del impreso.

42 «Pere de Civillar era probablement castellà, car resulta poc explicable que un menestral valencià empràs el castellà en una època en què sols alguns nobles i rarament algun burgés feien esporàdics exercicis de políglotisme en aquesta llengua» (Ferrando Francés 1983: 202). Recientemente, Cinthia María Hamlin y Ludmila Grasso (2022) apuntan hacia contextos aragoneses y editan los poemas castellanos de Civillar y de Castellví. En cualquier caso, en tanto que menestral, como platero, es muy probable que estuviese afincado en Valencia (Martí Grajales 1894: 66; Ferrando Francés 1983: 202).

43 Véase Martos 2023b: 148, n. 264 para las razones que podrían justificar esta peculiar atribución.

44 «La presència dels susdits poemes en castellà no pot produir-nos estranyesa. D'ençà l'entronització de la dinastia dels Trastàmara després del Compromís de Casp, la llengua castellana havia començat a penetrar en la cort dels Reis d'Aragó, i havien figurat ja diversos poetes castellans entre els cortesans d'Alfons el Magnànim i als cançoners de l'època. Però no s'hi tractava encara de casos de contaminació ni subordinació, sinó tan sols de coexistència. Poc a poc el castellà anava esdevenint llengua àulica, i ja és sabut que quan la llengua del príncep és diferent de la del poble, el cortesà adopta la del príncep. Els cavallers de l'aristocràcia valenciana s'afanyaven a aprendre el castellà, i els plaïa d'exhibir-se parlant-lo. És ben explicable, doncs, que componguessen poemes en castellà els nobles Francí de Castellví i Francesc Barceló [...]. Sembla que cal interpretar tan sols les poesies castellanes d'aquells poetes valencians, com una simple ostentació de políglotisme, puix que d'altres vegades ells mateixos escrivien versos en italià i llatí» (Sanchis Guarner 1979: 13).

45 Para la propuesta aragonesa en el caso de Pere de Civillar, véase Hamlin y Grasso 2022.

composicions de mossèn Tallante replegades al Cancionero general presenten trets catalans és imputable amb tota seguretat a la mà catalana del còpista i del caixista, respectivament, car fóra desorbitat de voler dudir-ne la identitat entre l'ator d'aquella i el d'aquestes (1982: 123).

Es cierto que los rasgos señalados para NH2 por Ferrando son más aragoneses que catalanes, pero también lo es que, en ocasiones, las rúbricas se presentan en esta lengua precediendo a poemas castellanos y, por tanto, parece que en algún momento de la tradición ha intervenido un copista catalano-hablante, como he señalado en el epígrafe anterior, por lo que habría que considerar también los modelos lingüísticos de los antígrafos, que emergen parcialmente.

Salvando esta cuestión, por tanto, puesto que es común a los poemas castellanos de 74*LV⁴⁶, habría que atender a otros aspectos lingüísticos que emergen y que caracterizan el habla del poeta castellano anónimo de este cancionero impreso y no la de agentes externos que hayan dejado huella de sus propios modelos en el proceso de transmisión. Son rasgos indudables del poeta porque atiendo a ejemplos que afectan a la rima misma. Por un lado, encontramos *aparega* por *apareja* (v. 21), haciendo consonancia con un catalanismo (*vega* por *vella*, v. 24), donde sorprende que la lateral palatal parece pronunciarse como africada palatal, lo que, si no se trata de un rasgo fonético del poeta anónimo, puede responder a un juego lingüístico o a una licencia de rima; la consonancia *aparega* y *vega* se completa, además, con *Esglesia* (v. 23)⁴⁷, que, además de un catalanismo, tampoco supone una rima perfecta. Es cierto que en el poema castellano de Francí de Castellví encontramos la representación de la consonante africada palatal con la grafía *g* (*figo* por *fijo*) o, al revés, la representación como *j* de la oclusiva velar sonora (*spijada* por *espigada*), pero, a diferencia del anónimo, en ninguno de estos casos aparece en posición de rima y, por tanto, no hay consonancia con la que comparar, ni se puede atribuir, necesariamente, a rasgos lingüísticos del poeta. Por otro lado, aunque los versos 37 y 40 (*profeta/concepta*) y los versos 47 y 50 (*digna/matutina*) del poema anónimo no parecen tener consonancia perfecta, en realidad sí que riman por un fenómeno fonético que vamos a encontrar en muchos otros textos poéticos castellanos: la reducción de los grupos consonánticos.

Si revisamos el corpus poético de Tallante, es sintomático que no se produzca en ninguna ocasión una cuestión similar alrededor de las palatales, pero sí que encontramos el fenómeno de la reducción de grupos consonánticos en posición de rima en el grupo [kt], muy generalizado y, por tanto, insuficiente como argumento para una atribución, pero que sí que confirma, en cualquier caso, un modelo lingüístico de base ajeno al catalán. Además,

46 No solo desde una perspectiva ortográfica, sino también morfológica y léxica: «Los poemas castellanos presentan características ortográficas de una cierta sistematicidad que parecen responder a rasgos lingüísticos más o menos mantenidos y derivados del original de imprenta, más que del propio proceso de composición. Este es el caso de las oclusivas en posición implosiva (*datme*) o de las africadas sordas representadas con *tx* (*etxar* por *echar* o *dretxa* por *derecha*), del seseo (*floresca* por *florezca*) o de la fricativa interdental sonora (*savias* por *sabias* o *nuve* por *nube*), entre otros [...]. En ocasiones, emergen aparentes rasgos morfológicos o léxicos catalanes que, en realidad, pueden provenir de abreviaturas del texto manuscrito del original de imprenta, como son los siguientes casos: 45 por] per 74*LV (Castellví); 15 ángeles] angels 74*LV, 36 vírgenes] virgens 74*LV, 42 perlas] perles 74*LV (Civillar)» (Martos 2023b: 142-143).

47 Si es que no esconde alguna forma palatalizada castellana, que no he podido documentar en CORDE, sustituida por este catalanismo.

solo lo documentamos en tres de sus poemas del *Cancionero General* y con una misma consonancia en *-eta*⁴⁸:

11CG-1 directas (v. 86), tetas (v. 87)

11CG-2: perfeta (v. 1), decreta (v. 4), planeta (v. 5), cometa (v. 8), repleta (v. 9), setta (v. 12)

11CG-6: eleta (v. 1), perfeta (v. 4), planeta (v. 5), concepta (v. 8), neta (v. 9)

Es interesante comprobar que, del primer ejemplo, hay también testimonio en LBI y las lecciones se ortografían como *directas* y *tetas*, respondiendo, probablemente, al modelo lingüístico de su copista o del que transcribió su antígrafo, de la misma manera que restituye la grafía elidida por la rima en *regno*, en el caso en que 11CG-1 la reduce, por cuestiones fonéticas del poeta, trasladadas a la rima: reno (v. 41), seno (v. 44), terreno (v. 45), noveno (v. 48). Parece, por tanto, que hay una tendencia del responsable de LBI en cuanto al mantenimiento de grupos consonánticos, lo que, en última instancia, sería coherente con un copista cuya lengua materna hubiese sido el catalán y con la existencia de su antígrafo en Valencia, pero solo eso y queda pendiente, en cualquier caso, el estudio lingüístico de los rasgos de este cancionero manuscrito reclamado en su día por Patrizia Botta⁴⁹.

La rima imperfecta *-ente/-entre* y *-acto/-apto* podría tratarse de una licencia, no infrecuente cuando estas son complejas, o bien de otro ejemplo de estas reducciones fonéticas de grupos consonánticos, que permiten la asimilación en posición de rima:

11CG-6: eminente (v. 11), vientre (v. 12)

11CG-9: acto (v. 217), rapto (v. 218), prefacto (v. 221), pacto (v. 222)

En otras dos consonancias se enmarcan palabras poco documentadas en castellano, como es el caso *pescuda* ‘pregunta’ y *dosser* (‘dosel’), que, en este sentido, es interesante destacarlas, a pesar de no ser del todo concluyentes:

11CG-8: poder (v. 8), dosser (v. 9)

11CG-15: duda (v. 10), pescuda (v. 12) y escuda (v. 13)

El CORDE documenta *dosser* solo en cuatro ocasiones: en un anónimo de 1443, con dos apariciones en los *Evangelios e epístolas con sus exposiciones en romance* del aragonés Gonzalo García de Santa María c. 1485 y en el *Floriseo* de Fernando Bernal, de 1516, que se dedica, precisamente, a Pedro Fajardo y Chacón, el hijo del Adelantado de Murcia con el que se relaciona a Juan Tallante. La forma *dosser*, con reducción gráfica ajena a un

48 Porque el caso de *perfeto* (v. 7) y *recto* (v. 10) de 11CG-7, en realidad, podría ser estrictamente ortográfico, ya que, fonológicamente, son idénticos.

49 «Y por último, entre la lista de los huecos, era de esperar un análisis lingüístico de los textos trasladados en nuestra fuente, sea geográfico-lingüístico, si acaso había regionalismos, occidentalismos que confirmasen su origen salmantino u orientalismos que demostrasen su estancia valenciana, sea histórico-lingüístico, si por ejemplo los textos detectaban arcaísmos o si daban en cambio claras señas de progresismo, de modernidad lingüística, más marcada, por ejemplo, que la del *Cancionero General*, al que tan a menudo se le enfrenta (para acusar su menor antigüedad)» (Botta 2002: 8).

contexto catalano-valenciano-aragonés, solo se documenta 19 veces durante los siglos xv y xvi, la mayoría en obras anónimas, aunque destacan las tres ocurrencias del *Cerimonial de príncipes* de Diego de Valera (c. 1449). A pesar de un corpus lingüístico más reducido que el CORDE, sin embargo, en el CICA se llegan a documentar hasta 42 ejemplos de *dosser* y 30 de *dosser* en catalán, lo que parece justificar que es una palabra mucho más extendida en esta lengua y el dato, de nuevo, es de cierto interés.

En el caso de *pescuda*, si bien es cierto que se encuentra recogida en el *Diccionario de Autoridades*, el CORDE solo lo documenta en el siglo xv en un poema de Villasandino, curiosamente, y en la primera mitad del xvi en cinco ocasiones, todas ellas en una obra matemática del palentino Juan de Ortega, impresa en 1512⁵⁰.

Los rasgos lingüísticos no avalan con suficiente solidez, por tanto, la atribución de este poema a Juan Tallante, sino que, incluso, en el caso de este último lexema, parece apuntar hacia otras latitudes peninsulares, ni menos aún lo hacen sus características literarias. Además, ni siquiera disponemos de un corpus poético suficientemente amplio para someterlo a un análisis estilométrico ayudándonos de las humanidades digitales, que tan buenos resultados ha generado en cuanto a autores más prolíficos del Siglo de Oro.

Solo tres poemas de Juan Tallante se construyen sobre el esquema del arte mayor, que es, sin duda, la razón por la cual Hernando del Castillo los antepone al resto de su producción, que es de arte menor y la mayoría en octosílabos, como este anónimo de 74*LV y como, en realidad, buena parte de la poesía de cancionero del siglo xv. De hecho, se trata del molde estrófico y métrico utilizado por el poema religioso con mayor difusión en la imprenta incunable hispánica, las *Coplas de la Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, con las cuales comparte, incluso, la estructura de rimas (*abaabcdccd*).

En cuanto al desarrollo de los temas, desde luego está muy lejos de la calidad y profundidad de los poemas en arte mayor que inauguran el *Cancionero General*, pero también es cierto que estos serían una década posteriores al de 1474, poco más o menos, puesto que documentamos 11CG-2 en 1486 y, alrededor de esta fecha, entre 1481 y 1491, también se debió de componer 11CG-1, ambos presentados a sendos certámenes poéticos valencianos. En cualquier caso, si era poco productivo aducir como argumento la alusión a tópicos religiosos en el poema de NH2 dirigido a *na Suaris*, tomando en consideración la fama y la producción de Tallante como poeta religioso⁵¹, el argumento nos debe servir en sentido contrario: haber participado este poeta en el certamen mariano de 1486 con un poema en castellano y el reconocimiento que se le hizo como poeta religioso al inaugurar el *Cancionero General* con un corpus de cierta solidez no son suficientes para demostrar que es el autor del poema anónimo de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. No puedo confirmar, en efecto, pero tampoco desmentir —si me permiten la expresión tan difundida hoy—, que este poema de 74*LV sea atribuible a Juan Tallante y es por esta razón que

50 Y únicamente cinco veces más hasta el siglo xix, la última de las cuales es de Manuel Bretón de los Herreros (1843-1844).

51 «També fóra exagerat de veure e l'al·lusió a imatges religioses, sobretot a la “Virgen madre santa” del vers 48 d’¡Oh, qué viva fermosura! —recurs molt freqüent a la poesia de “cancionero”—, i la temàtica sagrada de les poesies de Tallante reproduïdes al *Cancionero general* un argument de pes per a inferir-ne la identitat entre l’autor d’aquella i el d’aquestes» (Ferrando 1982: 123).

decido no incorporarlo a su corpus, aunque dejo constancia de la sugerencia de Ferrando y de la insuficiencia de ciertos argumentos lingüísticos y literarios, que no son concluyentes, aunque, a mi parecer, apuntarían a un perfil castellano.

4. El poema ID6046 y el doble testimonio: 87FD y 11CG

La producción religiosa de Tallante no solo queda documentada desde el año 1486, sino que parece que los propios certámenes poéticos fueron el catalizador para su fama como poeta religioso y, fundamentalmente, mariano, de lo que es buena muestra también el primero de los poemas del *Cancionero General*, sobre los veinte triunfos de María, que, en efecto, se habría compuesto para un concurso poético sobre este tema. Sabemos de la existencia de este certamen por la rúbrica de un poema manuscrito de Jaume d'Olesa, aunque el dato en cuestión no se especifica en este de Tallante ni en otro de Romeu Llull, que, sin embargo, presentan características formales y temáticas tan similares (Ferrando 1983: 361-369), que son suficientes, a mi parecer, para enmarcarlos en ese mismo contexto, más aún sabiendo a ciencia cierta de la existencia de tal certamen y de la afición de Tallante a ellos⁵². En efecto, el dato no es aislado, porque el segundo de los poemas de 11CG, objeto de este epígrafe, se presentó al certamen inmaculista valenciano de 1486, del que, en este caso sí, nos ha quedado el incunable poético derivado de él, que se conoce como 87FD desde hace unos años (Martos 2018). Este cancionero impreso está organizado a partir del propio desarrollo del certamen, aunque no parece identificarse completamente la estructura de ambos, una alteración de la secuencia que ha quedado documentada por el propio incunable⁵³.

El certamen ofrece cuatro premios: el *robí*, el *radix Jesse*, el *marsapà* y la *carta de navegar*⁵⁴, según los cuales se desarrolla el evento, en esta secuencia; sin embargo, el incunable altera el orden de los dos primeros, lo que no es baladí al objeto de este trabajo, puesto que el poema de Tallante optó al *robí*, cuya sección se recoge en segundo lugar en el cancionero, a pesar de que, en la *performance* o puesta en escena de este certamen debió de inaugurarlo. Eso es así porque, además de las disfunciones estructurales que lo evidencian en el incunable⁵⁵, se trata del premio principal, el de más valor económico y el originalmente previsto como tal, al que se debieron de ir añadiendo otros de manera secundaria, sin duda, por el éxito de la convocatoria⁵⁶. La *carta de navegar* funcionó a manera de premio menor, asociado al del *rubí*, a través de una sentencia conjunta; y, a partir de ahí, se habrían generado

52 Antoni Ferrando (1983: 371-377), al no referir el certamen las rúbricas de Tallante y Llull, se limitó a editar el poema de Olesa. Es lógico que así sea en el caso del poeta murciano, porque el *Cancionero General* adapta sus rúbricas, como deja constancia el segundo de sus poemas, que aquí editamos y analizamos, eliminando cualquier información que quedase demasiado descontextualizada, como el hecho de que optase a la *joia* o premio del certamen.

53 Como se ha demostrado en otro contexto, cuyos argumentos no aportarían aquí más que una repetición y una digresión, de manera que remito a ese trabajo (Martos 2019b).

54 Un *rubí*, un esqueje que simula pertenecer al árbol de Jessé, un mazapán en su caja y la carta de navegar del padre del organizador, que fue uno de los poetas de la corte de Alfonso el Magnánimo.

55 Los *llibells* o *pròlegs*, que funcionaban como convocatoria de cada premio, y sus respectivas *sentencias* presentan un cierto desorden respecto de sus respectivas secuencias en la estructura (Martos 2019b), organizadas, en cualquier caso, a partir de cada *joia*.

56 Lo que, a su vez, llevó a su organizador, Ferrando Dieç, a celebrar dos certámenes inmaculistas más, en 1487 y 1488, que no fueron poéticos, pero que también fueron llevados a la imprenta por él como editor o patrocinador.

otros dos complementarios, de poca o nula valía crematística, si bien el *radix Jesse*, por su simbolismo mariano, debió de tener cierto prestigio y, precisamente por ello, se antepuso a la sección dedicada a la *joia* del rubí.

Interesa a los efectos de este trabajo no solo la distribución de los poemas en cada sección, sino su número y un hecho importante que no puede pasarnos desapercibido: que los poemas incorporados son una *selección* de los recitados, como sabemos a ciencia cierta por el paratexto editorial en prosa rubricado como *Exhortació de benivolència*, en el que se justifica por ello Ferrando Díez⁵⁷, organizador del certamen y editor de este incunable⁵⁸. Y, en este sentido, tengamos en cuenta que este poema en castellano de Juan Tallante es el único de un cancionero impreso de poesía en catalán y que ha llegado ahí tras un proceso de selección entre todos los presentados al certamen. Además, se trataba de una poesía que optaba al más valioso de los premios y del cual se eligió el mayor número de muestras⁵⁹, probablemente porque era el que más participación congregó y, con ello, el que más competencia presentó en este proceso de selección para llevar a la imprenta sus principales resultados. Este es el lugar que ocupa el poema de Tallante en este cancionero incunable y, de ahí, podemos imaginar su consideración socio-poética en la Valencia de 1487, como clave de lectura para lo que acabó pasando un cuarto de siglo después.

4.1. Moldes y temas

El poema de Tallante se compone en castellano porque el propio *llibell* del certamen, su poema de convocatoria, así lo preveía —«Tots los stats / hi lengues quals se vulla» (h. aij^v)—, por lo que, ante tal explicitación, se hace improbable que hubiese sido el único poeta que participase con un poema compuesto en esta lengua; de ahí que aún resulte más interesante, por tanto, que se seleccionase el suyo como el único de este cancionero incunable que no se habría compuesto en catalán.

El *llibell* también establece sus rasgos técnicos, en términos literarios, según los cuales no solo se amplían hasta siete las estrofas previstas, respecto de las cinco previstas para el certamen mariano de 1474, sino que aquí se delimita también la extensión de ellas: «De dotze peus / essent cascuna cobla | yen cobles set / ab tornaday endreça» (h. aij^v), esto es,

57 Hijo de Rodrigo Dies, uno de los poetas del entorno del Magnánimo. Jaume Torró (2009: 179-187) reconstruye la genealogía de este personaje y la estrecha vinculación con los monarcas, así como la importancia política y social de su linaje en la Valencia de los siglos *xiv* y *xv*, que remonta en cinco generaciones, hasta el consejero y primer vicecanciller de Pere el Cerimoniós y *batle* general del reino de Valencia, Rodrigo Dies, homónimo de su hijo, de su nieto y de su tataranieta. Este último era el padre del promotor de este certamen, caballero y poeta, de quien se han conservado dos *danses* y una respuesta a una demanda de Bernat Fenollar, a la que también había correspondido Ausiàs March.

58 «Segons posà lo gloriós sent Johan Evangelista, que moltes e altres diverses obres féu Jesucrist, nostre Déu e Senyor, en lo conspecte de sos dexebles, que no són escrites, poden d'ací exemple grandíssim pendre tots aquells qui dit hauran en laor de tanta Senyora si en lo present tractat mencionats no-s troben com sien molts, e segons lo vulgar parlar «mal de molts sia conhort de hu. Als quals, a cascú per sí e a tots en general, pregue quant puch ni sé sia cascú aquell hu damunt mencionat per lo mal de molts aconortat, si mal se pot dir, com açò no s'esguarde a fer-ho yo per defalt de negú, mas per sola brevitat mogut, hi certament, puix molta virtut a tants ha incitat, si explícitament no poden ésser loats en hobrar acte tan virtuós en defendre la mare de Déu del que la veritat per molts miracles hi exemples la'n té defesa, almenys implícitament tals dehidors hi loadors vull haver per expressats hi nomenats, regraciant hi offerint-me a aquells. E perquè axí palés sia als legidors com als dictadors, me sotascrich ab mon nom propi de ma prompta offer[ta]» (Ferrando Francés 1983: 533).

59 Nueve en total, frente a los seis del *radix Jesse* y el *marsapà* o los cinco de la *carta de navegar*. El poema de Tallante ocupaba el octavo lugar de la sección de composiciones que concursaron por el *robí*.

con siete estrofas de doce versos cada una, tal y como hacen los poetas que concursaron por este premio recogidos en este cancionero incunable:

*En lahor de la Puríssima Concepció de la homil verge Maria, mostrant aquella ésser exempta de la màcula original*⁶⁰. Comença la obra de frare Bosch, de l'orde de la verge Maria de Muntesa, comanador d'Onda, tirant a la joya del robí. E guanyà'l, «Dins en l'archiu de les divines sales» (12x7, 3x2) (ff. c4^v-c6^v).

Inuocatio Arnaldi Cossi, maioricarum ciuis, ad beatissimam Virginem Mariam, «Si diuum ut fama est seruat tutela poetas» (2x4)⁶¹ (f. c7^r).

Respon Arnau de Cors al cartell del reverend mossén Ferrando Díeç, tirant al robí, «Causa tan gran produint tal effecte» (12x7, 7x2) (ff. c7^r-d1^r).

Cobles de Vallmanya tirant a la joya del robí, «L'enteniment, mirant la presciència» (12x7, 7x2) (ff. d1^r-d3^v).

Exordi o principi fet per Jaume de Olesa, mallorquí, dressat al molt digne poseedor ensemps e jutge de la joya, mosén Ferrando Dies, prevere, «Si-l qu'ab virtut se condona» (10x3, 5) (ff. d3^v-d4^v).

Resposta feta per Jaume de Olesa, mallorquí, a la demanda e joya posada per lonoble e molt digne prevere mossén Ferrando Díeç, tirant a la joya del robí, «En lohar-vos amor esforços me dóna» (12x7, 7x2) (ff. d4^v-d6^v).

Mossén Ramon Vivot, cavaller mallorquí, tirant a la joya del robí, «Havent a parlar yo de vostr-altesa» (12x7, 6x2) (ff. d6^v-d8^v)⁶².

«Filla d'Adam, primer d'ell concebuda» (12x7, 4x2) (ff. e1^r-e2^v)⁶³.

Comença Luýs Cathalà, tirant al robí, «Venint en lo món, superna rehina» (12x7, 7x2) (ff. e2^v-e5^r).

Comença Johan Tallante, tirant al robí, «Por ser tan preclara la más que perfeta» (12x7, 4x2) (ff. e5^r-e7^r).

Comença Francí Johan, tirant al robí, «Aquell potent e sobre tot poder» (12x7, 4x2) (ff. e7^r-f1^r).

60 Gallardo (1863-1889, II: 795, n° 2046) no transcribe esta rúbrica introductoria de la nueva sección.

61 «Á disticos latinos» (Gallardo 1863-1889, II: 795, n° 2046).

62 Con las rúbricas *Tornada* y *Endreça* precediendo, en este orden, las dos estrofas finales. Ya Gallardo destacaba la presencia de pies quebrados: «7 dozavas con un pié quebrado, *tornada* y *endreça*, también con pié quebrado y solos 6 versos» (1863-1889, II: 795, n° 2046).

63 Sin rúbrica inicial, probablemente por error de imprenta, por lo que es el único poema que opta a un premio del que no conocemos el nombre del autor. Con las rúbricas *Tornada* y *Endreça* precediendo, en este orden, las dos estrofas finales.

Aunque las nueve composiciones que optaron al rubí incluyen *tornada* y *endreça*, en este mismo orden indicado por el *llibell*, su extensión queda indefinida en las normas del certamen y, de ahí, que los poetas ofrezcan opciones muy diferentes:

7 versos	Cors, Vallmanya, Olesa, Català
6 versos	Vivot
4 versos	Anónimo, Tallante, Joan
3 versos	Bosch

Lo previsible sería, quizás, que la *tornada* y *endreça* hubiesen sido de seis versos, que era la mitad de la extensión de las coplas exigidas, al menos si se hubiese querido ser fiel a la tradición clásica, pero solo Vivot optó por ello al componer su *tornada* y *endreça*; en realidad, el poeta anónimo, Tallante y Joan sí que reproducen las medidas más frecuentes para estos textos metapoéticos, los cuatro versos, pero es así porque corresponderían a la octava clásica, con lo que en sus poemas no atienden a la norma generalizada de reducir su estrofismo a la mitad. Curiosamente, porque es la opción más frecuente, Cors, Vallmanya, Olesa y Català optan por los siete versos, superando en uno lo esperable, mientras que Bosch, el ganador, es el único que las reduce a tres versos.

Ferrando Díeç ofrece, con este estrofismo, una mayor extensión para que los poemas, sin lugar a dudas, puedan desarrollar holgadamente la complejidad del tema tratado, porque, de hecho, aduce a esta cuestión cuando propone al año siguiente que el nuevo certamen inmaculista que organizó fuese para textos en prosa, por primera en esta tradición valenciana, tal y como se recoge en el incunable resultante (Martos 2022b):

Perquant subiugat resta lo dir en co | bles ab innumerables vicis que per al art se requir
esquiuar | E per lo semblant: perque en lo passat any donant yo | quatre ioyes en rims se
condolien molts com en prosa | plana dir no si podia. principalment mogut per fer més | estesa
la infallible veritat dela purissima conceptio dela | mare de deu. E per condescendre a tants
bons dehidors | en la prosa: vn robi en or engastat haura lo mils dient. | Apres de nou jorns
iutjat: essent la plaça per a dir. En | lo insigne monestir dels frares dela verge maria del | carme.
jorn purissim de tan purissima conceptio. | .Ferrando dieç preuere. (h. a1^v).

Todas las composiciones computan los ochenta y cuatro versos con estas siete coplas, a los que habría que sumar los de la *tornada* y *endreça*, con los que se alcanzaría una horquilla que va desde los noventa de Bosch hasta los noventa y ocho de Cors, Vallmanya, Olesa y Català. Tallante nos ofreció un poema de noventa y dos versos, sin recurrir a otros recursos de ampliación, como el poema de invocación de Cors, que añadía ocho versos latinos al cómputo, o el exordio poético de Olesa, que supuso, en la práctica, otro poema previo, que le ofrecía treinta y cinco versos más.

Los versos catalanes eran decasílabos, bien en su estructura clásica con cesura en la cuarta, bien imitando el modelo rítmico del arte mayor castellano, con adónico doblado y, por tanto, sobre esquemas no construidos a partir de sílabas fónicas (Gómez Redondo 2013), que se adapta, con un cierto hibridismo, para transformar el verso clásico catalán en uno

de hemistiquios idénticos (5+5)⁶⁴. Frente a ello, Tallante recurre, directamente y como es lógico, por la temática y por la ocasión, a la nobleza del arte mayor castellano para cantar a la Inmaculada Concepción de María.

El cuidado ritmo del poema de Tallante debió de ser uno de los argumentos que justificaron su incorporación al cancionero incunable, más allá de cuestiones socioliterarias en las que ahora no incidiré, pero, sin duda, también debió de contribuir a ello su desarrollo temático, que huye de la mera acumulación de tópicos marianos y entra en el propio debate teológico, con argumentos que van más allá de lo meramente poético. Y así lo expresa Tallante, a manera de declaración de intenciones, en los primeros versos de su poema: «Por ser tan preclara la más que perfeta, / ajena del danyo de que conferimos / por justas razones, sin metros e rimos, / la virginal causa se libra y decreta» (vv. 1-4).

Esta perspectiva en el tratamiento del tema y la declaración explícita de Tallante debieron de agradar a Díez, porque el poema no se quedaba en lo superficial de los tópicos y atendía a una argumentación con razones teológicas, que era lo que parecía esperar el organizador del evento, a la luz de su *llibell* de convocatoria, pero, sobre todo, considerando su evolución hasta el certamen en prosa plana y, después, en prosa latina que siguieron a este y que tuvieron lugar en 1487 y 1488, respectivamente (Martos 2019d, 2020b, 2021 y 2022b). Dedicar el resto de la estrofa al motivo de la creación de María antes del mundo y, de ahí, sus cualidades como virgen celestial y los tópicos marianos astronómicos a los que se alude (vv. 5-12), como reflejo de su creación junto al universo, predestinada desde entonces para ser madre del Redentor.

Aunque el poema delimita el tratamiento de cada estrofa, cada una de las cuales desarrolla un argumento o razón principal, Tallante consigue una cierta transición en los motivos sin recluirlas en las coplas, con lo que se habría generado un negativo efecto de yuxtaposición, que, en realidad, era uno de los rasgos más frecuente en esta poesía de certamen y, con ello, su principal lastre crítico⁶⁵. Así, por ejemplo, en los dos últimos versos de la primera estrofa, se alude a los detractores de María, que es el tema principal de la segunda copla y que todavía se refieren en los dos primeros versos de la tercera, abandonándolos ahí con sus yerros y penas —aunque no lo hará completamente en el resto del poema, como veremos—, para pasar a narrar, ahora sí, sus virtudes. En los diez versos restantes de esta tercera copla se justifica su pureza (vv. 27-36) mediante un argumento de peso: Dios creó a María ya predestinándola a acogerlo en su seno, en el cual se forjará Jesús y en el cual no podría morar unida la divinidad y el pecado. ¿Qué dominico podría rebatir algo tan evidente? ¿Qué crítico podría juzgar esta composición con los prejuicios con los que se han acercado a la poesía de certamen? Desde luego, Hernando del Castillo no lo hizo.

La sección dedicada a los infieles y detractores de María (vv. 11-26), que ultrapasa los límites de las estrofas, es paradigmática para entender el modelo de desarrollo temático de

64 Esta innovación métrica se extendía, cada vez más, en la poesía en catalán, para la cual los círculos valencianos funcionaron de catalizador. En estos contextos, cohabitando poetas en ambas lenguas y con la vista puesta en la imitación de técnicas castellanas, se acabó generando cierta experimentación, también estrófica y en una dirección u otra, cuyos resultados llegaron a la imprenta incunable valenciana y de la que hay sobradas muestras en el mismísimo *Cancionero General*.

65 En algunos casos de este tipo de poesía se llega, incluso, a la yuxtaposición de motivos entre versos o en unidades de dos versos, sin profundidad temática, ni mucho menos teológica.

Tallante, una técnica que vuelve a aparecer, más evidente aún, en el resto del poema, con marcas lingüísticas explícitas que remiten anafóricamente a la copla previa. Así ocurre en los primeros versos de la quinta, de la sexta y de la séptima estrofa, iniciados, respectivamente, con un relativo (*la qual*), un pronombre personal átono (*los*) y con un demostrativo (*esta*), a modo de fóricos: «La qual te fue dada d'aquell Soberano» (v. 49), «Aguárdalos lexos d'aquesta primor» (v. 61) y «A esta, de torpes así guerreada» (v. 73).

Tallante no se limita, en cualquier caso, a esta técnica, sino que genera un entrelazamiento de razones, desarrollándolas *in extenso*, como núcleo de contenido estrófico, pero retomando el motivo sintéticamente a lo largo del poema para construir y fundamentar otras nuevas. Este es el caso de la creación de María junto al resto del universo, antes de su nacimiento, que es el centro de la primera copla, un argumento al que alude, de nuevo, en la cuarta y en la quinta —«una'ntecedencia de todas las cosas» (v. 38) y «mirote por madre d'allá de tenprano» (v. 52)—, para focalizar, primero, su belleza, virginidad y gracia (vv. 39-48), como punto de partida desde el cual exponer, después, la razón por la que se la dotó de esta última (vv. 49-60): para superar la mezcla prevista de humanidad y divinidad, en la que no había pecado («gusano», v. 60). Con esto último se seguía, de nuevo, la estrategia aquí descrita, pues Tallante aludía a la razón fundamentada al final de la tercera copla (vv. 33-36) y, sobre ella, acabó desarrollando los límites entre la humanidad y la divinidad durante el propio proceso de gestación.

Frente a la obviedad de este argumento, Tallante opone, como remate de la cuarta estrofa, la simpleza del aducido por los detractores del misterio de la Inmaculada Concepción: el pecado original era connatural a su linaje humano, pero, rebate el poeta, es la gracia divina la que resuelve esta cuestión y distingue a María del resto de la humanidad (vv. 45-48). La gracia divina otorgada, de hecho, por la razón de peso desarrollada previamente, en cuanto a lo impensable de que Dios cohabitase con el pecado en el seno de María, mucho menos aceptable para un teólogo que la propia mezcla de lo humano y divino, a cuya unión dedica el poeta parte de esta quinta estrofa.

Tallante construye la sexta copla invirtiendo el argumento anterior, donde no se justifica el hecho de que María tuviese o no el pecado original, siendo humana, sino un motivo más cristiano que mariano, realmente original en su tratamiento: «di cómo contraxo mistión de peccado / muriendo pagando por el peccador» (vv. 71-72), a pesar de su divinidad. Y es que el proceso de Redención, que se produce con la muerte de Cristo, parte, en última instancia, de la Inmaculada Concepción de María, a pesar de que, entonces, no se hubiese producido el pecado original, pero ahí radica la predestinación divina y su plan general para la humanidad. Precisamente, es esta creación divina y su pureza de pecado lo que se retoma en la copla conclusiva, tras dedicar, de nuevo, su primer verso a la torpeza de sus detractores —«A esta, de torpes así guerreada» (v. 73)—, para focalizar, en su remate, lo singular de que su Creador naciera de ella y el hecho de que, tras el parto, permaneciera virgen (vv. 83-84).

La *tornada* y la *endreça* rematan el poema, en el primer caso aduciendo que, por el mero hecho de ser madre de Dios queda libre de lo temporal y, por tanto y en última instancia, del propio pecado original, del que su hijo salvó a la humanidad y, aunque, como madre, lo hubiese perdido por ello, debía considerarse bienaventurada. En el segundo metatexto

poético, Tallante se dirige a sus oyentes para reflexionar sobre lo ineficaz de las críticas de los detractores de María, que niegan la pureza de su concepción, puesto que, con los ataques, solo la engrandecen. Podemos imaginar el efecto escénico de estos versos en el marco de un certamen poético convocado para la defensa y promoción del misterio de la Concepción Inmaculada de María, que, hasta el siglo XIX no llegó a ser dogma.

4.2. Variantes y versiones

El testimonio incunable de este poema no presenta todavía las intervenciones lingüísticas propias de un corrector de imprenta, lo que podría dejar constancia de la ausencia de esta figura en la imprenta de Palmart —si no es que su intervencionismo era muy superficial—, una figura que se empezará a generalizar en la última década del siglo XV y que, sin duda, estuvo presente en el proceso editorial del *Cancionero General*. De hecho, muchas de las variantes que encontramos en IICG responden a este afán de actualización y/o regularización de soluciones lingüísticas, para crear implícitamente lo que hoy entenderíamos, salvando las grandes distancias, como un libro de estilo, algo que, incluso, llegamos a encontrar explícitamente en la imprenta flamenca de Martín Nucio a mediados del siglo XVI, con la propuesta ortográfica de Juan Martín Cordero (Martos 2020c). El *Cancionero General* regulariza el uso de la *h*, los grupos *mp/mb*, la conjunción copulativa y la cliticización o aglutinaciones fónicas, por destacar las más generales⁶⁶, pero hay muchas otras cuyo intervencionismo se produce, a grandes rasgos⁶⁷, en soluciones arcaizantes, catalanizantes o latinizantes:

<i>Soluciones arcaizantes</i>	<i>Soluciones catalanizantes</i>	<i>Soluciones latinizantes</i>
8 calidades] qualidades IICG	2 danyo] daño IICG	35 peccado] pecado IICG
27 donos] dones IICG	49 d'aquell] daquel IICG	37 strella] estrella IICG
28 ansi] assi IICG	58 mescla] mezcla IICG	42 perfecciones] perfecciones IICG
36 falle] halle IICG	81 respecto] respeto IICG	71 peccado] pecado IICG
44 fizo] hizo IICG		72 peccador] peccador IICG
47 ansi] assi IICG		74 preminentia] preeminencia IICG
51 ansi] assi IICG		75 prepotentia] prepotencia IICG
51 letijo] litijo IICG		79 sancta] santa IICG
56 Ca] que IICG		
56 depuso] dispuso IICG		
64 l'Actor] el autor IICG		
73 ansi] assi IICG		
78 sallida] salida IICG		
82 segund] segun IICG		

⁶⁶ 13 conbate] combate IICG | 15 e tu] y tu IICG, n'el] enel IICG | 16 e sus] y sus IICG | 20 fincando] hincando IICG | 24 s'adormece] se adormece IICG | 35 hi] y IICG, huno] uno IICG | 50 aziendo] haciendo IICG | 52 tenprano] temprano IICG | 58 d'umano] de humano IICG | 60 no'ntró] no entro IICG | 80 e] y IICG | 83 d'umana echura] de humana hechura IICG | 89 trihunfo] triunfo IICG.

⁶⁷ Porque, en ocasiones, se resienten los límites y algún rasgo arcaizante coincide con la solución catalana o latina, lo que, en cualquier caso, no anula la línea de actuación que aquí esbozo.

Hay tres variantes que, en realidad, hacen el camino inverso en cuanto a sus rasgos latinizantes: 12 sujeto] subiecto 11CG | 21 duda] dubda 11CG | 55 propinco] propinquo 11CG. El grupo yodizante *KT* se reduce en el modelo lingüístico del poeta, como sabemos por las concordancias de rima, por lo que la forma *sujeto* sería la genuina frente a *subjecto*, esto es, la de 87FD, menos intervencionista y, así, más fiel al original. De hecho, es eso lo que encontramos también, en última instancia, en la variante siguiente: 12 seta] setta 11CG, donde la solución de 87FD respeta la opción fonética el poeta, para corregirse en el *Cancionero General* por la solución geminada, que es un paso previo a la reducción, sin duda ajeno al testimonio de autor y atribuible al copista del original de imprenta, al componedor o al corrector de 11CG. En otro caso de grupo consonántico en posición de rima, sin embargo, ocurre todo lo contrario y es 87FD el que mantiene el grupo *GN*, que no respondía a la fonética del poeta, frente a 11CG, que lo reduce en *dino* para explicitar la consonancia con *divino*.

Pero, sobre todo, es en cuestiones léxicas donde se ve esa mano del corrector, que vanaliza soluciones, como la de *formadas* por el original *criadas* o *permitir* por *consentir* o la de *sellada*, referida a la virginidad de María, que, lógicamente, tiene más sentido que *cerrada* en ese contexto: 40 criadas] formadas 11CG | 64 consienten] consienden 87FD, permiten 11CG | 84 sellada] cerrada 11CG. Precisamente la lección *consienden* parece responder también al modelo lingüístico del copista o componedor valenciano, que sonoriza el fonema oclusivo en este contexto y, por ello, lo intervengo, aunque dejo constancia de la variante en el aparato crítico.

Entre ambos testimonios hay dos secuencias con un grado importante de variantes que generan, incluso, una doble versión, la primera de las cuales se produce entre los versos 17 y 21:

87FD	11CG
Que quando'l inorme de fe se destierra yapunta decretos de condemnacion, jamás de sauia la contradicion fincando las presas adonde sencierra y desdequel proterbo qual quier duda affierra	Que desdequel proterbo qualquier dubda affierra en entricaciones de falsa opinion jamás se desvía de contradicion hincando las presas alli do sencierra Y quando el enorme de fe se destierra

No podemos olvidar que nos encontramos en el amplio pasaje dedicado a los detractores de María, a los incrédulos infieles, que se inicia en los dos versos que rematan la primera estrofa, para desarrollarse en esta segunda, en la que se enmarca esta secuencia. La variante principal se genera con el desplazamiento entre el primer y último verso de este pasaje, que intercambia los versos referidos a las figuras del *protervo* y del *enorme de fe*. La estrofa, en realidad, está presentando dos modelos complementarios: el perverso por naturaleza y el creyente que se hace incrédulo. El error de 87FD en su verso 19 (*de sauia la por se desuia de*) anuncia que el pasaje está deturpado, pero más aún lo justifica el último verso, que forma secuencia semántica con los tres que rematan la estrofa, dividida, a su vez, en tres unidades de contenido, formadas cada una por cuatro versos: la primera (vv. 13-

16) opone el carácter terrenal de las disputas incrédulas y/o infieles frente al celestial de María; la segunda, desarrolla el motivo de los perversos que se posicionan de manera terca y no abandonan su creencia aunque esta sea errónea; y la tercera habla de aquel que, a pesar de haber sido bautizado (*untado de crisma*), acaba abandonando la fe (*prender de crisma*) y vive perdido, dormido, derrumbado (*s'adormece, se pierde y atierra*), cuyo sujeto no puede ser, de ninguna manera, el *protervo*, sino el *enorme de fe*. El error de 87FD es significativo, porque evidencia un grave problema de transmisión textual que no hace pensar en una versión de autor demasiado cercana al original de imprenta, lo suficiente sí, porque provendría directamente de Tallante en una versión recogida durante los tres meses anteriores a la impresión, pero bien a partir de una transcripción oral del certamen, lo que implicaría un arriesgada hipótesis no planteada hasta ahora, o bien desde una versión de autor de la cual se hicieron varias copias intermedias hasta generar el último original de imprenta, durante las cuales se habría producido tal deturpación del texto. La reelaboración de la secuencia original del certamen en el cancionero incunable podría apuntar a esto último, a su reestructuración en diferentes fases, con la consecuente manipulación —en el sentido más recto del término—, que acaba generando ciertos problemas textuales, el más importantes de los cuales se produce, sin duda, en estos cinco versos.

El segundo pasaje donde se genera una cierta divergencia entre ambos testimonios es en los versos 30 y 33-34, el primero de los cuales parece responder, claramente, a una vanalización del original: 30 y aparten de nuestro linatge lo bueno] de naturaleza tomando lo bueno 11CG. En el segundo caso, se elimina el posesivo que antecede a Jesús, para sustituirlo con parte del primer adónico del verso siguiente, que se reconstruye generando dos sinónimos del verbo que encontramos en el segundo adónico, con lo que, *sensu stricto*, no se añade contenido:

87FD	11CG
Alli donde nuestro ihesu se metala Con la sacra madre no piense ninguno	Y do con la madre jhesu semetala no tenga no firme no piense ninguno

Si bien es cierto que la estructura «No tenga no firme no piense ninguno» del v. 34 de 11CG es similar a la «allí s'adormece, se pierde y atierra» (v. 24), sin variantes significativas en ambos testimonios, también lo es que la sintaxis de 87FD complica la metáfora metalúrgica, al desplazar uno de los dos elementos de la aleación al verso siguiente, y puede tratarse de un recurso de reagrupación de términos para simplificarla, bien del poeta mismo, bien del responsable de revisar los textos de 11CG. En cualquier caso, no hay nada que justifique un error ni la genuinidad de la lección del testimonio incunable.

Frente a ello, sí que encontramos tres errores más en 87FD, de un cierto calado, que confirmarían que no es un testimonio tan cercano textualmente al poeta como podríamos haber pensado en un principio, dadas las circunstancias del certamen y la proximidad cronológica de la impresión. La errata del plural que depende del sujeto singular *ninguno* es de menor importancia (36 crea] creas 87FD, le] les 87FD), pero no ocurre así con la entidad de las otras dos.

En la primera (38 una'ntecedencia] hunan descendencia 87FD), el copista del original de imprenta del cancionero incunable no debió de entender el concepto teológico aplicado a María, quien 'antecedía a todas las cosas', esto es, a la propia creación del mundo terrenal, porque Dios la concibió al formar universo y de ahí sus atributos e iconografía astronómica⁶⁸. No podía ser, por tanto, *hunan descendencia*, ni tampoco el 'primer lugar', como proponía Joaquín González Cuenca (2004, I: 235), sino que se trata de un motivo teológico mariano de mucho más calado que este editor no reconoció, lo que lo llevó a intervenir la lección de 11CG, corrigiéndola por «*en* antecedencia», con lo que modificaba el sentido de la lección original. El cancionero 87FD no transmitía la lección correcta porque en algún momento del proceso editorial no se entendió y se modificó, bien por el copista de imprenta, bien ya al componerlo, pero no hay huellas suficientes para defender la existencia de un corrector intervencionista al estilo del que encontramos en 11CG. La lección *una'ntecedencia* del *Cancionero General* es la correcta, pero habría dos elisiones fónicas en ella, ya que tras esta doble aglutinación se esconde la fórmula 'una en antecedencia', esto es, 'la única creada antes de todas las cosas'. Esta es la singularidad de María dentro del género humano, que invalidaría las tesis y los ataques de los negacionistas de su pureza, pues el pecado original es posterior a su creación.

Ese carácter único de María emerge con la solución 'una en antecedencia', que sería una fórmula sintáctica paralela a la del verso siguiente, cuando destaca, de nuevo en aposición, que es «la una d'aquellas más maravillosas / que fueron criadas, y en sí la más bella!» (vv. 39-40). En definitiva, se trata de dos manifestaciones concretas del motivo mariano del *Sola sois vós*. La representación textual debe respetar la lección de 11CG, para formar el adónico oóooóo, por lo que propongo editar *una'ntecedencia*, como solución que supera el error *hunan descendencia* de 87FD, aunque en esta última lección sí que emerge la preposición *en*, aglutinada en la amalgama fonética de 11CG, que, de hecho, sería la lección original. Es prácticamente imposible marcar gráficamente la doble reducción fónica y, por ello, no edito *un'antecedencia*, que marca la reducción de la vocal en posición implosiva y, con ello, parecería que solo se asimila esta por fonética sintáctica, sino que opto por *una'ntecedencia*, que, al menos, desplaza el foco de atención a la reducción de las nasales.

La segunda de estas lecciones deturpadas del incunable con importantes efectos en el sentido de los versos es la que encontramos en la *endreça* del poema: 89 creen tacar] quieren tocar 87FD. Este metatexto poético es un remate en el ataque a las posiciones contrarias a la Inmaculada Concepción, a aquellos que quieren ensuciar (*tacar*) y no solo *tocar* a María, a través de la metáfora metalúrgica de la aleación con la plata más refinada, esto es, de esa unidad física con Cristo y, así, de esa unión entre lo humano y lo divino. A partir de la lección original *tacar*, se habría generado fácilmente la variante *tocar*, por una sencilla confusión de grafías, probablemente por tratarse de un catalanismo, pero no tendría sentido que 'por más que la toquen siga brillando su esencia', sino, más bien, que lo haga 'por más que la intenten ensuciar', porque en la acción hay que interpretar un intento de agresión.

68 Roberto J. Walton delimita el concepto teológico de la antecedencia con claridad: «La Vida absoluta es acósmica y eterna porque excluye de sí toda pertenencia al mundo y todo éxtasis temporal. Acontece como el movimiento de un eterno venir a sí misma en el que se engendra en cada caso el sí-mismo que yo soy como un sí-mismo singular. Henry introduce el concepto de lo Inmemorial para designar la antecedencia de la Vida respecto de todo viviente» (2010: 135).

Las variantes de las rúbricas responden a las características de cada uno de los impresos poéticos, bien como resultado de un cancionero ordenado por los premios del certamen en 87FD, bien como elemento interno de una sección dedicada a Tallante, que encabeza las obras de devoción y moralidad de 11CG: *Rúbr.* Comença Johan Tallante, tirant al robí] Otra obra suya sobre la libertad / de nuestra señora del pecado original 11CG.

Existen variantes que podríamos considerar equipolentes, aunque parece que, en el *Cancionero General*, ha habido interferencia con otras lecciones cercanas, si no un intento de concreción o actualización, que, en cualquier caso, podría responder a cierto intervencionismo: 25 a estos] los tales 11CG | 61 d'aquesta] de alta 11CG | 65 el tal] Jhesú 11CG | 82 mir'aque] firma quel 11CG. El resultado semántico de esta última variante es, en última instancia, el mismo, porque el verso se refiere a quien 'mira' el acto según lo describe el poeta o a quien lo 'afirma' en el mismo sentido que allí se expone. Por otro lado, la omisión en 11CG del verbo de dicción *di* al inicio de v. 71, que sí que encontramos en 87FD, parece ser fruto de un error de interpretación y/o delimitación, que acaba en su consecuente eliminación y en la necesidad de interpretar el verso como una pregunta directa y no como una indirecta (71 di] *om.* 11CG). Finalmente, voluntaria o no, hay otra pérdida de mucho mayor calado en el testimonio post-incunable, como es la ausencia de la *tornada* completa, frente a lo cual sorprende el mantenimiento de la *endreça*, en ambos casos rasgos estructurales reclamados por las bases del certamen y, por tanto, originales: 85-88 Pues baste ser madre de Dios exalçada / para quedar libre de lo temporal, / que Quien diolo todo también diolo ál, / por tanto le dizen bienaventurada] *om.* 11CG.

4.3. Edición crítica

Del análisis literario previo, se evidencia la calidad poética de este poema de Juan Tallante, que se encuentra, tras su imponente poesía de los veinte triunfos de María, inaugurando también el *Cancionero General*, casi un cuarto de siglo después de su composición. De su estudio ecdótico, se deriva la fijación textual del poema que ofrezco aquí, para la cual sigo los criterios actuales de puntuación, de acentuación y de separación de palabras, con regularización de *i/j*, *u/v* y *c/ç* ante *e/i*, así como usando el apóstrofo para marcar la aglutinación de grafías o la cliticización. Para el resto, utilizo como testimonio base el cancionero 87FD, menos intervenido lingüísticamente que 11CG, con variantes que acaban resultando de cierta entidad y que desplazo al aparato crítico, donde también se encuentran los que considero errores del incunable, que edito por la fuente secundaria. Indico la cesura con tres espacios en blanco, al tratarse de poemas en arte mayor.

Comença Johan Tallante, tirant al robí

Por ser tan preclara la más que perfeta,
ajena del danyo⁶⁹ de que conferimos⁷⁰,
por justas razones, sin metros e rimos⁷¹,

69 'Pecado original', editado por Ferrando (1983: 481) como «daño».

70 'Tratamos, hablamos', como latinismo de *conferre* (González Cuenca 2004, I: 234).

71 No necesariamente son 'ritmos', como cree González Cuenca (2004, I: 234), sino un sinónimo de 'versos'.

- la virginal causa se libra⁷² y decreta.
5 Aquel que dispuso de curso y planeta,
formando los cielos, las⁷³ mares y todo⁷⁴,
aquel guarneciera su madre de modo
con las calidades d'excelsa cometa⁷⁵.
Pues, Virgen celeste⁷⁶, de gracias repleta,
10 si ricas defensas sostienen tu lía,
qualquier adversario que punge porfía
sujeto le haze su malvada seta⁷⁷.
- [e5^v]
Los tales⁷⁸ combates te dan de la tierra
e son de conceptos que rige mal zelo,
15 e tú permaneces por libre n'el Cielo
e sus presupuestos fenecen en guerra:
que desque'l proterbo qualquier dubda affierra
en entrincaciones de falsa opinión
jamás se desvía de contradición
20 fincando las presas allí do s'encierra;
y quando el enorme de fe se destierra,
maguer que ya sea untado de crisma,
en aquellas partes que prende de cisma,
allí s'adormece, se pierde y atierra.
- 25 Dexemos a estos a sombra del ala
de yerros, de culpa, de cargos, de pena.
Narremos los donos⁷⁹ d'aquella, serena,
por orden y grados, y así por escala.
Lo cierto y lo vero trastornen la bala
30 y aparten de nuestro linatge lo bueno,

rimados', como es habitual en catalán en poetas coetáneos de la Valencia del siglo xv. El propio Joan Roís de Corella nos habla de «rimas e prosas».

72 Comparto con González Cuenca que «todo parece indicar que se trata, más o menos, de un sinónimo del inmediato *se decreta*. Entre las acepciones de *librar* está la antigua de “juzgar, decidir” (*DRAE*, s.v., 4. En este sentido, la *virginal causa* de María es un asunto decidido y decretado por Dios» (2004, i: 234). En efecto, se recoge el tópico mariano de la creación divina de María antes de su nacimiento y de la propia creación del mundo.

73 El CORDE recoge 8300 casos de «la mar» entre 1450 y 1550, más enllà d'altres casos sense article. Ferrando (1983: 481) edita «los», corrigiendo el testimonio, sin incluirlo en el aparato crítico. En catalán antiguo, la forma era, exclusivamente, femenina (DCVB).

74 El pasaje refleja la cosmografía ptolemaica, con el mundo supralunar y sublunar, respectivamente.

75 El CORDE recoge 18 casos de «la cometa» entre 1400 y 1550, más enllà d'altres casos sense article, com aquest mateix. En catalán antiguo, la forma era, en efecto, femenina (DCVB), por lo que podría ser una interferencia.

76 Para la iconografía astronómica de María, véase Ap 12,1.

77 El pasaje contrapone la liga divina de María con el Cielo, que le aporta riqueza, frente a los infieles, que están sometidos a unas creencias sectarias que los perjudican.

78 González Cuenca (2004, i: 235) advierte del hipébaton y del referente de los 'tales', que son los malvados adversarios de la estrofa anterior.

79 'Dones', documentado en CORDE, por lo que no corrijo por la lección actualizadora de 11CG, coherente con el intervencionismo de imprenta en este sentido.

- que de lo más puro fue'l sagrado seno,
do'l Verbo divino fundó su gran sala.
Allí donde nuestro Jhesú se metala
con la sacra madre⁸⁰, no piense ninguno
35 que Dios hi peccado moraron en huno,
ni crea se falle razón que le vala.⁸¹
- [e6'] ¡O ínclita Virgen, clarífica strella,
una'ntecedencia⁸² de todas las cosas⁸³,
la una d'aquellas más maravillosas
40 que fueron criadas⁸⁴ y en sí la más bella!
En ti los conceptos de casta donzella,
en ti perfecciones de virginidad,
a ti'l consistorio de la Trenidad
te fizo ser madre de lustre centella.
45 Tus contraditores sostienen querella
que general culpa te dio nuestra casta,
y bien que seamos así d'una pasta,
mas tú con tal gracia, nosotros sin ella⁸⁵.
- La qual te fue dada d'aquell Soberano,
50 aziéndola⁸⁶ parte de su propio Hijo
y, así, preparando mistión sin letijo⁸⁷,
mirote por madre d'allá de tenprano⁸⁸.
Por ser cimentada en tierra de grano,

80 'El vientre de María, esto es, allí donde se funden Jesús y María', con la metáfora de la aleación, descrita por Ferrando: «'junir-se tan íntimament com quan dos metalls es fonen'» (1983: 484).

81 La puntuación de esta estrofa en todas las ediciones previas no se ajusta a su sintaxis y consecuentes contenidos, transgrediendo, además, la sistematicidad de Tallante al generar unidades de cuatro versos en el interior de cada una de estas extensas coplas de doce versos.

82 'Una en antedecendencia'.

83 Este verso recoge la idea de la concepción o creación de María antes del mundo, como un plan divino, y por ello antecede a todas las cosas, al propio mundo. Véase por, ejemplo, el mismo motivo en el poema castellano que Francí de Castellví (ID presentó en el certamen de *Les trobes* (74*LV): «Amiga de Dios, n'el cielo creada, / y antes que naciesses por Dios escogida» (vv. 11-12). Para sus más recientes estudios y ediciones críticas, véanse Hamlim y Grasso 2022; y Martos 2023b.

84 'Creadas', vanalizada la lección en 11CG como *formadas*.

85 Este pasaje hace referencia a su Inmaculada Concepción y a los encarnizados debates teológicos al respecto, según la cual María se concibió libre del pecado original. No olvidemos que este poema se presenta al certamen poético organizado por Ferran Dies en 1486 dedicado a esta cuestión y que se recoge en su incunable resultante.

86 Ferrando edita «aziendo la parte» (1983: 483), pero *la* es un pronombre átono de complemento directo que se refiere a *la gracia*.

87 El pasaje desarrolla la idea de que Dios Padre otorgó la gracia a María y a Jesús para que, cuando se hiciera la mezcla (*mistión* o *mixtión*) esta no generase rechazo o reacción (*letijo*, *litijo* o *litigio*), al tenerla ya ambos. Para la identificación de los términos en cuestión, véase Ferrando (1983: 484).

88 Retoma el tópico mariano del v. 37, sobre la creación divina de María antes del mundo porque, ya desde entonces, se concibió como la madre del Creador, para que este, como hombre, fuese Redentor.

electo del Padre con tanta ventaja⁸⁹,
que polvo ni tamo, ni raspa ni⁹⁰ paja,
55 a ti fue propinco por ser tú lo sano⁹¹.
Ca donde l'Eterno depuso la mano,
formando la mescla d'umano y divino,
contempla que donde tomolo tan digno⁹²
60 que fue de materia do no'ntró⁹³ gusano⁹⁴.

[e6^v] Aguárdalos lexos d'aquesta primor,
parecen milagros de sobrenatura,
do testos y leyes, exemplo y figura
consienten que tienda la mano l'actor.
65 Do fue receptado el tal Preceptor
por orden y mando d'allà de lo sumo⁹⁵,
ni taca⁹⁶ ni raça ni nebla ni humo,
mas fùlgido templo de gran resplandor.
Pues este que vino, fiel Redemtor,
70 deífico, santo, divino, sagrado,
di cómo contraxo misión de peccado
muriendo pagando por el peccador⁹⁷.

A esta, de torpes así guerreada⁹⁸,
cantemos los gozos de su preminencia,
75 lo santo, lo puro, con la prepotentia
de ser exemida por ser preservada.
¡O, carne quieta! ¡O, alma sagrada,
sallida del centro de mente divina,

89 Estos dos versos hacen referencia explícita al tema de la concepción de Jesús, cuya simiente proviene de Dios y cuya tierra donde enraizar y/o fructificar, esto es, el cuerpo humano de María, también esta elegida por Él.

90 Ferrando (1983: 482) edita «hi», corrigiendo el testimonio, pero sin incluirlo en el aparato crítico.

91 No se le acercó impureza alguna al María durante la concepción y gestación de Jesús, por su *sanidad*, por su pureza.

92 No corrijo, necesariamente, la forma *digno* por *dino*, porque el rasgo ortográfico no es necesario para su manifestación fonética.

93 Ferrando indica en su aparato que «a l'original *do neutro*» (1983: 484), pero, en realidad, el incunable dice *do nontro*.

94 Reincide Tallante en la pureza de María y en su Inmaculada Concepción, entendiendo al gusano como el pecado (original).

95 Juega Tallante con el motivo del preceptor, legislador o maestro, que, a su vez, sigue sus normas y las que le indica Dios Padre (*lo sumo*) y, como tal, no tiene nada que lo empañe como modelo o guía a seguir, como *templo de gran resplandor*.

96 Ferrando (1983: 482) edita «taça», corrigiendo el testimonio, pero sin incluirlo en el aparato crítico.

97 En paralelo a los cuatro versos anteriores, donde se genera un juego terminológico y conceptual con el legislador, aquí se hace en relación con el pecado y a la propia redención, donde se aporta un argumento esencial en defensa de la Inmaculada, retando al receptor del poema: ¿cómo es posible que quie nos tenga que redimir del pecado original lo tenga? Es la prueba más clara para Tallante de la verdad dogmática de la Inmaculada Concepción, pues María nació sin mácula y, por tanto, así fue también con Jesús, que obtuvo su gracia también del Dios Padre.

98 Los enemigos de María se consideran ineficaces y, de ahí, su torpeza.

- del más alto punto de sancta doctrina,
80 que'n cielos e tierra jamás fue hallada!⁹⁹
Lo qual en respecto parece nonada¹⁰⁰
quien mir'aquel acto segund lo matizo,
d'umana echura nacer quien la hizo,
restando clausura entera y sellada.¹⁰¹

[e7'] *Tornada*

- 85 Pues baste ser madre de Dios exalçada
para quedar libre de lo temporal,
que quien diolo todo también diolo ál¹⁰²,
por tanto le dizen bienaventurada.

Endreça

- 90 Mirad qué trihunfo de la coronada,
que quando más creen tacar su metal,
muy más resplandece su más essencial
por ser sobre liga de plata cendrada¹⁰³.

APARATO CRÍTICO

Rúbr. Comença Johan Tallante, tirant al robí] Otra obra suya sobre la libertad / de nuestra señora del pecado original 11CG | 2 ajena del danyo] agena del daño 11CG | 3 e] ni 11CG | 5 de] del 11CG | 6 las] los 11CG | 8 calidades] qualidades 11CG, d'excelsa] de excelso 11CG | 10 sostienen] sostiene 11CG | 11 punge porfía] punge y porfia 11CG | 12 sujeto] subiecto 11CG, seta] setta 11CG | 13 conbate] combate 11CG | 14 e son] y son 11CG | 15 e tu] y tu 11CG, n'el] enel 11CG | 16 e sus] y sus 11CG | 17 que desque'l proterbo qualquier dubda affierra] Que quandol inorme de fe se destierra 87FD | 18 entricaciones de falsa opinión] y apunta decretos de condemnacion 11CG | 19 se desuia de] de sauia la 87FD | 20 fincando] hincando 11CG, allí do] adonde 87FD | 21 y quando el enorme de fe se destierra] y desquel proterbo qual quier duda fierra 87FD | 24 s'adormece] se adormece 11CG, atierra] satierra 11CG | 25 a estos] los tales 11CG | 27 donos] dones 11CG | 28 ansí] assi 11CG | 29 y lo vero] lo vero 11CG | 30 y aparten de nuestro linatge lo bueno] de naturaleza tomando lo bueno 11CG | 31 fue'l] fue el 11CG | 33 allí donde nuestro] y do con la madre 11CG | 34

99 Se indice en la singularidad de María, carnal y espiritual, humana y divina.

100 Pronombre indefinido en desuso 'nada' (DLE), equivalente a la estructura del *no res* catalán.

101 'Respecto de lo cual les parece nada a quien contempla la historia, según la cuenta Tallante, el propio hecho de que Dios se hubiese hecho hombre, naciendo de una humana y dejándola virgen tras el parto'.

102 Pronombre indefinido en desuso 'otra cosa distinta' (DLE), también en catalán (*àl/àls*).

103 La *endreça* acaba retomando todas las metáforas metalúrgicas referidas en el poema, en términos, en realidad, de alquimia, como transmutación de elementos, en esa misma tónica de otros juegos conceptuales utilizados en él, para destacarlo, en última instancia, en los términos de la transmutación de Dios en hombre y en cómo se produce esto, con la Inmaculada Concepción de María como punto de partida, focalizando el proceso de unión o aleación de la divinidad y de la humanidad.

con la sacra madre] no tenga no firme 11CG | 35 hi peccado] y pecado 11CG, huno] uno 11CG | 36 crea] creas 87FD, se falle] que halle 11CG, le] les 87FD | 37 stella] estrella 11CG | 38 una'ntecedencia] human descendencia 87FD | 40 criadas] formadas 11CG | 41 casta] santa 11CG | 42 perfecciones] perfecciones 11CG | 44 fizo] hizo 11CG | 47 ansí] assi 11CG | 49 d'aquell] daquel 11CG | 50 aziendo] haziendo 11CG | 51 ansí] assi 11CG, letijo] litijo 11CG | 52 tenprano] temprano 11CG | 54 que] do 11CG | 55 propinco] propinquo 11CG | 56 Ca] que 11CG, l'Eterno] el eterno 11CG, depuso] dispuso 11 CG | 58 mescla d'umano] mezcla de humano 11CG | 59 digno] dino 11CG | 60 no'ntró] no entro 11CG | 61 d'aquesta] de alta 11CG | 63 exemplo] enxemplo 11CG | 64 consienten] consienden 87FD, permiten 11CG, l'Actor] el autor 11CG | 65 el tal] Jhesú 11CG | 67 nebla] niebla 11CG | 69 que vino] venido 11CG, Redemtor] redemptor 11CG | 70 sagrado] y sagrado 11CG | 71 di] *om.* 11CG, peccado] pecado 11CG | 72 peccador] pecador 11CG | 73 ansí] assi 11CG | 74 preminencia] preeminencia 11CG | 75 prepotentia] prepotencia 11CG | 77 O carne] La carne 11CG, O alma] el alma 11CG | 78 sallida] salida 11CG | 79 sancta] santa 11CG | 80 e] y 11CG | 81 respecto] respeto 11CG | 82 mir'aquel] firma quel 11CG, segund] segun 11CG | 83 d'umana echura] de humana hechura 11CG | 84 sellada] cerrada 11CG | *Rúbr.* Tornada] *om.* 11CG | 85-88 Pues baste ser madre de Dios exalçada / para quedar libre de lo temporal, / que Quien diolo todo también diolo ál, / por tanto le dizen bienaventurada] *om.* 11CG | *Rúbr.* Endreça] Fin 11CG | 89 trihunfo] triunfo 11CG | 90 quando] quanto 11CG, creen tacar] quieren tocar 87FD

5. El corpus, en conclusión

La transmisión textual de la poesía profana de Juan Tallante se conserva de manera, más o menos, circunstancial, si no casual, en LB1 y en NH2¹⁰⁴, tratándose de parte de un poema dialógico y amparada en el carácter misceláneo que recogía un ambiente literario en el que se leyó su poesía y del que, probablemente, participó. Su fama de autor religioso debió de eclipsar y, en cierta manera, relegar el resto de su producción, con una transmisión poética de la que, además, nos ha llegado solo una muestra. Estas poesías profanas debieron de ser obras de juventud, a lo que apuntan los datos biográficos de Fajardo, fallecido en 1482, si bien nada indica que no pudiese haber alternado con cierta producción religiosa, como demuestra el propio núcleo poético valenciano¹⁰⁵. En cualquier caso, no debe extrañarnos que el copista de LB1 o el de su antígrafo acabe tildando a Tallante de *libertado de nuestra Señora* (ID1002), pues se convirtió, sin duda, en el principal poeta religioso en castellano de

104 Como destaca, en este sentido, Antoni Ferrando, al respecto del poema de LB1: «No sabem si les dames ací cantades tenen res a veure amb Na Isabel Suaris, però en tot cas revelen una nova faceta de la producció poètica de Tallante» (1983: 398). En este cancionero, su transmisión textual es algo menos aislada que en NH6, puesto que encabeza una sección que se acaba rematando con poemas de este autor, aunque todo ellos religiosos, a excepción de este primero, que se ha conservado, sin duda, gracias a tratarse de una composición dialógica.

105 En los términos en describe el propio Manuel Sanchis Guarner: «Aquells aristòcrates orgullosos, dilapidadors i baralladisos, aquells burgesos ostentosos i sensuals, i aquells clergues àvids de poder i llibertins, tindrien molt poc d'esperit evangèlic, però eren tots fervorosos creients [...]. Una desenfrenada afecció al luxe, que cridava l'atenció de tots els visitants estrangers, i un jocund erotisme reflectit en obres literàries ben significatives i divertides, eren perfectament compatibles amb un fervor religiós sincer, en la mentalitat i la praxis d'aquells valencians quatrecentistes» (1975: 331).

la Valencia del siglo xv, con especial afección a la poesía mariana, y así lo refleja el propio *Cancionero General*. No creo que haya que ver detrás de esta referencia de la rúbrica de ID1002 mucho más, en la línea en que Óscar Perea (2003: 231) ha delimitado también la consideración de *abogado* de Tallante en el poema ID0996 R ID0995 del Adelantado de Murcia.

Ambos datos habían desenfocado la aproximación a la figura histórica del poeta, que hacían imaginarse a Dutton (1990-1991, vii: 449) que el «Talante abogado» fuese diferente al «Tallante, mosén Juan, libertado de Nuestra Señora. Poeta religioso» o, como mucho, que fuesen el mismo, pero el primero antes de su conversión religiosa, una hipótesis a la que llega Antoni Ferrando a partir de dos indicios: «Allò que no sabriem dir és si el contrast entre l'obra profana de la joventut i el seu caràcter exclusivament devot de les obres de maduresa obeeixen a un canvi radical d'actitud religiosa i si aquest hipotètic canvi és reflectí en l'ordenació sacerdotal del nostre poeta que sembla suggerir el tractament de "mossén"» (1983: 398-399). Este último dato, sin embargo, lo interpreta Óscar Perea en otro sentido bien distinto, al referirse al «tratamiento cortés de "Mossén"» aplicado a Juan Tallante. No podía ser *caballero*, porque era *abogado*, así que debía de ser *sacerdote*; sin embargo, su pretendida abogacía no era sino una cierta metáfora de la respuesta poética de Pedro Fajardo, al referirse a él en tales términos, porque «desempeñaba los oficios de regidor y de alcalde de las segundas alzadas para el reino de Murcia» (Perea 2003: 230).

La *extravagancia* de la transmisión textual del Tallante profano en LB1 y NH2, sin embargo, se complementa recíprocamente para reconstruir y dejar testimonio de esta faceta del poeta, con esa paradoja que generan las rúbricas, aportando datos para la identificación de la autoría sin acabar de resolverla, si no es en combinación con otros argumentos históricos y/o de transmisión textual que sugieren tal atribución. Por todo ello, los incorporo a su corpus poético, ya de manera decidida, a diferencia de cómo procedo con la composición de ID4653, cuya autoría no se sustenta en datos como los sugeridos por las rúbricas de los poemas con ID0995 e ID2368. A su vez, se añaden a la tradición textual de Tallante dos nuevas fuentes, NH2 y 87FD, en ambos casos con un solo poema y de ahí que pasaran desapercibidas como testimonios de su producción poética. De las nuevas incorporaciones, solo en un caso se genera una tradición textual plúrima, limitada a dos testimonios, por lo que se estudian para caracterizarlos ecdóticamente y localizarlos en su tradición textual. En definitiva, el corpus poético de Juan Tallante quedaría conformado de la siguiente manera, con diecinueve poemas conservados en cuatro testimonios:

ID	ÍNCIPIT	TESTIMONIOS
0995	«Ynsigne señor querellas»	LB1-311
1002	«Si (Su LB1) profunda conclusion»	LB1-319 11CG-15
1003 S 1002	«Perenal fuente sellada»	LB1-319bis 11CG-16
1004 S 1002	«Providencia divinal»	LB1-320 11CG-7

1005	«Promover y proseguir»	LB1-321 11CG-9
1006	«En antes que culpa fuese causada» ¹⁰⁶	LB1-322 11CG-1
2368	«O que biua fermosura»	NH2-47
4136	«En las más altas confines»	11CG-11
4137 D 4136	«Si me parto madre mia»	11CG-11D
6046	«Por ser tan preclara la más que perfeta»	87FD-21 11CG-2
6047	«Quien de los alpes celestes influye»	11CG-3
6048	«Inmenso Dios perdurable»	11CG-4
6049	«O corona imperial»	11CG-5
6050	«Virginal por Dios eleta»	11CG-6
6051	«Afligido y afamado»	11CG-8
6052	«Sacratissima concede»	11CG-10
6053	«Peregrinava el sentido»	11CG-12
6054	«Tu rogado de ti mismo»	11CG-13
6055	«Todo es vano y peregrino»	11CG-14

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (1991): «LB1 y otros cancioneros castellanos», Madeleine Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers*. Liège: Université, 469-500.
- ARAMON I SERRA, Ramon (1961): «Algunes poesies bilingües en cançoners catalans», *Estudis Romànics*, vol. 9, 85-126.
- BELTRAN, Vicenç (2010): «El Cancionero General (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica», Ines Ravisini y Nancy de Benedetto (eds.), *Da Papa Borgia a «Borgia papa»*. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia. Lecce: Pensa, 121-149.
- (2012): «Quinientos años de Cancionero general», Marta Haro Cortés et al. (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511)*. Poesía, manuscrito e imprenta, 1. Valencia: Publicacions Universitat de València, 15-35.
- BOTTA, Patrizia (2002): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el Cancioneiro de Resende», *Incipit*, vol. 22, 3-31 y 44-51.
- CAHNER, Max (1977): «Debat epistolar entre Bernat Fenollar i Isabel Suaris», *Els Marges*, vol. 10, 71-76.
- [CICA] *Corpus informatizat del Català Antic*, dir. Joan Torruella. [<http://cica.cat/>; 12/06/2023].
- [CORDE] *Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española. [<http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 12/06/2023].

¹⁰⁶ fulminada en LB1.

- DI STEFANO, Giuseppe (1996): «Romances en el *Cancionero de la British Library*, MS add. 10431», Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue Pena Mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1982): «Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertúlia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 38, 105-129.
- (1983): *Els certàmens poètics valencians*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- GALÍ, Montserrat, RAMOS, Rafael y TORRÓ, Jaume (2009): «De mossèn Avinyó a Lluís d'Avinyó, uixer del Príncep de Viana», Anna Alberni Jordà, Lola Badia Pàmies y Lluís Cabré (eds.), *Translatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 475-508.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra - Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 4 vols.
- GARCIA SEMPERE, Marinela (2004): «La correspondència amorosa entre Isabel Suaris i Bernat Fenollar», Carles Cortés *et al.* (eds.), *Epístola i literatura*. Paiporta: Denes, 93-100.
- GARCIA SEMPERE, Marinela y MARTÍN PASCUAL, Llúcia (2006): «Les poesies catalanes de Mossèn Avinyó del Ms. B2280 de la Hispanic Society of America», *Cultura Neolatina*, vol. 66/1-2, 105-140.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2013): «El “adónico doblado” y el verso de arte mayor”, *Revista de Literatura Medieval*, vol. 25, 53-86.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero general*. Madrid: Editorial Castalia, 5 vols. («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica»).
- HAMLIN, Cinthia María, GRASSO, Ludmila (2022): «Los poemas en arte mayor castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV): problemas ecdóticos, interferencias lingüísticas y edición crítica», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 11, 148-211 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.04>].
- IFE, Barry (2002): «Dutton LBI and the sources of Garci Sánchez de Badajoz», Stephen Boyd y Jo Richardson, (eds.), *Spanish Poetry of the Golden Age. Papers of a Colloquium held at the University College Cork*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies, 59-84.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco (1894): «Introducción», *Primer libro impreso en España. Les Trobes en lahors de la Verge Maria, publicadas en Valencia en 1474 y reimpresas por primera vez*. Valencia: Librería de Pascual Aguilar, 11-92.
- MARTOS, Josep Lluís (2013): «Variantes y variaciones interpoemáticas: de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* a la *Lahor de la Verge* de Joan Roís de Corella», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 25, 135-164.

- (2016): «Un incunable de Pere Trincher: tipografia, decoración y datación», *Revista de Poética Medieval*, vol. 30, 199-231 [<https://doi.org/10.37536/RPM.2016.30.0.51071>].
- (2018): «Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante», Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como-Pavia: Ibis, 523-533.
- (2019a): «Materialitat i errors de composició d'un incunable poètic (b²/87FD): la rendibilitat ecdòtica», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, vol. 6, 165-184 [<https://doi.org/10.7203/MCLM.6.15318>].
- (2019b): «Estructura de un incunable poético: la *Obra de la Sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu*», *Hispanófila*, vol. 187, 145-162 [<https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0059>].
- (2019c): «Los ejemplares del incunable poético 87FD», María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 753-768.
- (2019d): «*Orationes ad laudem purissime conceptiones virginis Marie*: recuperación de un incunable / literatura recuperada», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 31, 63-93 [<https://doi.org/10.37536/RLM.2019.31.0.73733>].
- (2020a): «Modelo editorial y morfosintaxis material de una edición de Martín Nucio: la *Qüestión de amor* y la *Cárcel de amor* (1546)», *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 271-296 [<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77838>].
- (2020b): «Exemplar(s) d'un incunable retrobat: *Orationes ad laudem Purissime Conceptionis Virginis Marie* (València, Lambert Palmart, 1489)», *Miscel·lània Antoni Ferrando*, 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 113-133.
- (2020c): «El corrector del *Cancionero de romances* de 1555», Sandra Boto *et al.* (eds.), «*Viejos son, pero no cansan*». *Novos estudos sobre o Romanceiro*. Coimbra-Madrid-Faro-Lisboa: Fundación Ramón Menéndez Pidal &c, 743-759.
- (2021): «*Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu* (Valencia, Lambert Palmart, 1488): estudio material de un incunable perdido», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 33, 133-161 [<https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.91080>].
- (2022a): «Obra de la sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu (POECIM/87FD)», en *POECIM: Poesía, Ecdòtica e Imprenta*. Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87fd>; 18/07/2023].
- (2022b): «Contenidos y génesis de un incunable perdido: *Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu*», Anna Isabel Peirats (ed.), *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval*. Valencia: Tirant, 135-166.
- (2022-) (coord.): *POECIM: Poesía, Ecdòtica e Imprenta*. Universitat d'Alacant. [<https://cancioneros.org/poecim>; 18/07/2023].
- (2023a): *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert («Medievalia Hispánica», 37).

- (2023b): «Las poesías en castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV)», *Revista de Filología Románica*, vol. 40, 135-151 [<https://doi.org/10.5209/rfrm.89195>].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944-1945): *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: CSIC, 10 vols.
- MICHÄELIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1897): «Reseña», *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie*, vol. XVIII/4, 127-143.
- MORENO, Manuel (1997): «Sobre la relación de LB1 con IICG y I4CG», José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2, 1069-1083.
- (2000): «Una nueva edición de LB1», *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM (Santander, 22-26 de septiembre 1999)*. Santander: Gobierno de Cantabria, 1327-1339.
- (2001): «Trasmisión y estructura en LB1: *pliegos sueltos y unica*», Patrizia Botta et al. (eds.), *Canzonieri iberici*, 2. Padua: Toxosoutos - Università di Padova - Universidade da Coruña, 287-307.
- (2005): «La variante en LB1: tres calas en el ms. Add. 10431 de la British Library», Manuel Moreno y Dorothy Severin (eds.), *Los Cancioneros españoles: materiales y métodos*. Londres: Queen Mary and Wetsfield College, 91-112 (PMHRS, 30).
- (2012): «Descripción codicológica LB1. Ms. Additional 10.431, Biblioteca British Library de Londres», Josep Lluís Martos (coord.), *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Universitat d'Alacant [1ª ed.: *An Electronic Corpus*, 2007] [https://cancioneros.org/sites/default/files/2022-07/LB1_0.pdf; 23/08/2023].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2003): «Valencia en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda*, vol. 21, 227-251.
- RENNERT, Hugo Albert (1899): «Der spanische Cancionero des British Museums (Ms. Add. 10431)», *Romanische Forschungen*, vol. 10, 1-176.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1975): «El certamen poètic del 1474, motiu de les *Trobes en llaors de la Verge Maria*, primer llibre literari imprès a Espanya», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 51, 331-343.
- (1979): «Estudi preliminar», *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. Valencia: Vicent García Editors, 5-63.
- TONINELLI, Sara (1986): «Luis de Vivero», Giovanni Caravaggi et al. (eds.), *Poeti cancioneriles del sec. XV*. L'Aquila: Japadre, 319-400.
- TORRÓ, Jaume (ed.) (2009): Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-rasa, Francesc Sunyer, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*. Barcelona: Barcino («Els Nostres Clàssics», B29).
- WALTON, Roberto J. (2010): «El giro teológico como retorno a los orígenes. La fenomenología de la excedencia», *Pensamiento y Cultura*, vol. 13/2, 127-140 [<https://doi.org/10.5294/pecu.2010.13.2.2>].

PERFIL ACADÉMICO

Josep Lluís Martos es Catedrático de Literatura Medieval en el Departamento de Filología Catalana de la Universidad de Alicante, con premio extraordinario de licenciatura y de doctorado. Ha dirigido cinco proyectos de investigación, sobre poesía medieval y renacentista en testimonios manuscritos e impresos. Tiene más de 150 publicaciones, entre los que destacan las dedicadas a la poesía castellana y catalana de cancionero y su transmisión en los siglos XV y XVI. Es editor de la obra de Joan Roís de Corella, de la cual ha recuperado fragmentos de obras religiosas perdidas y ha investigado su poesía religiosa, como modelos ecdóticos. Es presidente de la Asociación Convivio desde 2021, de la que ha sido vicepresidente desde 2008 hasta entonces, así como secretario-tesorero de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval desde 2005 hasta 2015. Es director de la web CIM sobre poesía de cancionero hispánica (www.cancioneros.org) y de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (<https://rcim.ua.es/>).

Fecha de recepción: 27-10-2023

Fecha de aceptación: 29-11-2023

EL PRIMER INCUNABLE DE LAS
COPLAS DE MINGO REVULGO CON LA
*GLOSA DE FERNANDO DE PULGAR (85*MR)*
(The First Incunabulum of the *Coplas de Mingo Revulgo* with the *Glosa* by
Fernando del Pulgar [85*MR])*

Ana M. Rodado Ruiz**
Universidad de Castilla – La Mancha

Abstract: The first edition of the *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo* by Fernando de Pulgar was published in Burgos, in the printing house of Fadrique de Basilea, c. 1485. The aim of this work is the material analysis of this first incunabulum edition and the two surviving copies. Based on the material bibliographical study, we will analyse in depth the editorial and socio-literary circumstances that determined the configuration of the surviving copies.

Keywords: Incunabulum, *Mingo Revulgo*, Fernando de Pulgar, Glosses, Friedrich Biel.

Resumen: La primera edición de la *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo* de Fernando de Pulgar se publicó en Burgos, en la imprenta de Fadrique de Basilea, en torno a 1485. El objetivo de este trabajo es el análisis material de esta primera edición incunable y de los dos ejemplares que se conservan. A partir del estudio bibliográfico material, se profundiza en el análisis de las circunstancias editoriales y socioliterarias que determinaron la configuración de los ejemplares supervivientes.

Palabras clave: Incunables, *Mingo Revulgo*, Fernando de Pulgar, Glosas, Fadrique de Basilea.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Ana M. Rodado Ruiz. Dpto. Filología Hispánica y Clásica, Facultad de Letras, Universidad de Castilla – La Mancha, Avda. Camilo José Cela, s/n, 13071, Ciudad Real (Ana.Rodado@uclm.es).

1. Introducción

Las *Coplas de Mingo Revulgo*¹ –de autor anónimo–, constituyen uno de los textos fundamentales de la poesía satírica de la segunda mitad del siglo XV. Contienen una sátira política del reinado de Enrique IV de Castilla (Rodríguez Puértolas 1966; 1981; Paolini 2015: 33) y, a pesar de su carga crítica (o a causa de ello), gozaron de una notable difusión manuscrita e impresa. Dutton (1990-1991: VII, 104) recoge once fuentes poéticas que transmiten las *Coplas* [ID2024], además de otras dos que contienen citas y referencias². La merecida fama y difusión de la obra –no en vano es considerada “la mejor de las tres sátiras” del siglo XV desde el punto de vista estético (Deyermund 1984: 370)– suscitaron también respuestas y glosas.

La glosa de mayor valor literario e histórico es la que escribió el escritor y cronista real Fernando de Pulgar, que reordenó las coplas “enclavándolas en la tradición bucólica virgiliana que luego aprovechará Juan del Encina” (Hernández González 2002: 521). Las *Coplas* junto a la *Glosa* de Pulgar y quince *Letras* o epístolas del cronista se nos han transmitido en un único códice facticio de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (ms. 108, SM5b-9); y es el vínculo entre el verso y su glosa lo que parece asegurarle la transmisión editorial, puesto que no existen impresos que transmitan las *Coplas* de manera independiente. En la etapa incunable –foco de nuestro interés por el momento– las *Coplas* con la *Glosa* tuvieron, al menos, dos ediciones; y aunque ninguno de los ejemplares conservados contiene indicaciones tipográficas³, se han logrado precisar los lugares e impresores de ambas:

1. [Burgos, Fadrique de Basilea, c. 1485].
2. [Salamanca, Juan de Porras, c. 1498]⁴.

1 La edición más reciente de las *Coplas* es la de Paolini (2015). Repasa las diferentes atribuciones de la obra, incluye edición de la glosa de Pulgar, de otra glosa anónima, presumiblemente anterior a la del cronista real, y de los comentarios de Juan Martínez de Barros en la edición de 1564. Véase también Paolini (2008).

2 Como es habitual en los estudios sobre poesía de cancionero, me sirvo del sistema de siglas y de identificación de poemas empleados por Brian Dutton (1990-1991). A las fuentes citadas por Dutton cabe añadir dos más (Cfr. Hernández González 2002: 525; Paolini 2008: 248; 2015: 110).

3 Según Paolini (2015: 39), las *Coplas* “se compusieron en la segunda mitad de 1465 y, más precisamente, después de la Farsa de Ávila (5 de junio de 1465) y antes de la muerte de Diego Arias de Ávila (finales de 1467 o principios de 1468)”. Pulgar debió de escribir la *Glosa* entre 1474, fecha de la muerte de Enrique IV (ya que en una de las glosas menciona a la reina Isabel I), y 1485, fecha probable de publicación de la primera edición, que estudiamos en este trabajo. Cfr. Hernández González (2002: 521).

4 “Esta es la edición que Salvá (núm. 806) atribuyó a la imprenta de Estanislao Polono, Sevilla, ca. 1500” (Paolini 2015: 114). Hernández González (2002:523) indica solo la fecha aproximada y remite a Salvá. En un artículo muy esclarecedor, Martín Abad (2000) puso orden en el maremágnum de datos confusos o erróneos en torno a esta edición, y llega a la conclusión de que se publicó c. 1498, como había afirmado Yeves (1993: 25-26) en Salamanca, en la imprenta de Juan de Porras. Se han identificado cuatro ejemplares en las siguientes bibliotecas: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, y Muzeum Narodowe de Cracovia. En los ejemplares de las dos primeras bibliotecas citadas figuran también las *Letras* de Pulgar, como ocurre en la edición objeto de nuestro trabajo. En el estudio de fuentes manuscritas e impresas que precede a su edición de las *Coplas* (2015: 115), Paolini comenta la existencia de otra posible edición o ejemplar: “Entre los libros que robaron a Bartolomé José Gallardo aparece una edición en 4º, en letra gótica, sin indicaciones tipográficas. Rodríguez Moñino escribió: «A menos que se trate de una edición desconocida, habrá que pensar en alguna de las incunables sin indicaciones tipográficas mencionadas por Haebler»”.

El objetivo de este trabajo es el análisis material de la primera edición de esta obra, que salió de la imprenta burgalesa de Fadrique de Basilea, en torno a 1485.

Se desconocen los motivos que llevaron a Fadrique de Basilea (Fadrique Alemán o Federico de Basilea) a instalarse en Burgos e iniciar su trabajo editorial en la ciudad castellana. Parece que fueron varios encargos de los miembros del Cabildo los que pudieron inclinar la balanza hacia su permanencia y consolidación, al menos a partir de 1482 (Fernández Valladares 2005: 128). Según recoge el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW 03676), se trataría del mismo Friedrich Biel que trabajó alrededor de 1472 con Michael Wenssler en Basilea. El contacto entre ambos impresores se prolongó en los años en que el alemán ya se había afincado en Burgos, como afirma Fernández Valladares (2005: 127-128), según se comprueba por el uso de elementos xilográficos comunes o el empleo de «letras mayúsculas redondas conjugadas con góticas en la caja baja, hábito similar al detectado en las impresiones de Michael Wenssler». Otro indicio muy relevante es el hecho de que existiera comercio de libros en Burgos, al menos desde unos años antes de la presencia constatable de Fadrique de Basilea en la ciudad, y que tales libros procedieran de la imprenta alemana de Wenssler (Fernández Valladares 2005: 128). La preeminencia de esta casa editorial burgalesa es indiscutible, como puede deducirse del número de ediciones publicadas (más de ochenta) y del hecho de disponer del mayor surtido de leterías del periodo (Vindel VII, pp. 13-15; Odriozola 1982: 151; Fernández Valladares 2005: 129).

A partir de los datos expuestos, parece claro que el primer impresor de la obra de Pulgar supo ver el interés editorial de su proyecto, y no solo de la *Glosa* acompañando al texto de las *Coplas*, sino también de las quince *Letras* del cronista, que se adjuntan a la *Glosa* en las ediciones incunables. El prestigio intelectual de Fernando de Pulgar como historiador y como afamado autor de epístolas de diversa temática y cronología le situaba sin duda en una posición de privilegio para los impresores, que perseguían, como es lógico, evitar riesgos en la empresa editorial. Del interés suscitado por la *Glosa* de Pulgar da buena cuenta su presencia temprana en la imprenta incunable y, sobre todo, la dilatada vida editorial a lo largo del siglo XVI (Hernández González 2002: 523-524; Paolini 2008: 249-250; 2015: 114).

Esta primera edición ha sido catalogada en los siguientes repertorios, según un orden cronológico: Salvá, I, 285, nº 805; Heredia, II, 128, n. 1827; Fernández Álvarez, nº 75; Haebler, 434; Palau, 170.276; Vindel, VII, pp. 13-15, nº 2; Simón Díaz, II, 141, 3658; Alonso Turienzo, nº 21; IBE, 1764; Dutton (1982), I, 151, 85*MR; (1990-1991), V, 85*MR; BETA, manid 2092; GW, M23437; BMC, X, 60; ISTC ip 01130800 y USTC, nº 346996.

Sin embargo, no todos los repertorios la registran ni todos aciertan en los datos que ofrecen. Por ejemplo, Gallardo (nº 3540, 3541) solo recoge ediciones posteriores. Hain (nº 13.591) registra una edición en 4º de las *Cartas* con las *Glosas* de Fernando de Pulgar que cataloga así: “Las cartas. *Sunt numero 14. Excipiunt illas: Coplas de Mingo Revulgo glosadas por Fernando de Pulgar & otras sus cartas, s. l. a. et typ.*”. BETA consigna que Hain cataloga el ejemplar de la British Library de la edición burgalesa. La cuestión es que nuestro incunable recoge 15 cartas, no 14, se las denomina ‘Letras’ y, además, no presenta ese título que alude conjuntamente a las *Coplas*, la *Glosa* y las *Cartas*. Hain no cataloga la edición de c. 1485, sino la de Salamanca, c. 1498, es decir, la que Salvá situó en Sevilla, imprenta

de Estanislao Polono, c. 1500 (véase *supra* n. 4). Pudo ser esa la edición que vio Llaguno –editor de la *Glosa* y otras obras de Pulgar en 1775– ya que este menciona 14 cartas en el ejemplar al que alude en la biografía del autor que precede a la edición, según se deduce del comentario de Salvá en la entrada correspondiente (805). Precisamente, Salvá –cuyo ejemplar es el que acabó en la British Library, a juzgar por las características materiales descritas y por uno de los sellos que aparecen en el ejemplar– sí analiza la edición en detalle y comenta pormenores relativos a la tipografía.

De la edición burgalesa solo se conservan dos ejemplares: uno de ellos se guarda en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Sign. 32-V-19); el segundo se encuentra en la British Library de Londres (Sign. IA. 53204). Haebler no cita el ejemplar de El Escorial, y añade una nota al comentar el de la British Library⁵:

Este libro rarísimo, y de las primeras producciones de las prensas de Fadrique de Basilea, existe en el British Museum de Londres procedente de la biblioteca de Salvá-Heredia. Está encuadernado con las *Letras* de Pulgar, pero por las signaturas diversas no creo que debió formar cuerpo con ellas. Por eso he registrado cada uno de estos libros por sí solo. (Haebler, 1903: 434)

También el ejemplar escurialense presenta signaturas diversas para las *Glosas* y las *Letras*; la tipografía es idéntica, como ya detectó Salvá en su ejemplar. Vindel (1946: 15) indica acertadamente que se usa letra gótica y romana, con tipografía a dos tamaños, y sin letras capitales ni huecos para incorporarlas. Sin duda se trataba de impresiones distintas – con cuadernos y signaturas independientes, tal como ya advirtieron Haebler, Salvá o Vindel– que debieron de encuadernarse juntas para su distribución comercial; nótese que las dos obras figuran reunidas también en otros dos ejemplares de la edición de c. 1498 (cfr. *supra*, n. 4). Es obvio que el hecho de preparar ejemplares facticios con las dos obras de Pulgar responde a una decisión editorial que revela un evidente y comprensible interés comercial. Cabe pensar que, en los años finales de la centuria, en pleno apogeo del reinado de los Reyes Católicos, estas dos obras que invitan a la reflexión intelectual, avaladas por el indudable prestigio de su autor, constituirían un seguro éxito de ventas. Ello explicaría, asimismo, la aparición de una segunda edición incunable solo tres años después de la primera (c. 1498), ahora en la imprenta salmantina de Juan de Porras.

2. Descripción externa

El incunable es un impreso en cuarto que consta de 32 hojas no foliadas. El título figura en la parte superior de la primera hoja impresa, a línea tirada y escrito en tinta roja:

5 Además del ejemplar de Londres de la edición de c. 1485, Haebler (435) solo recoge noticia sobre la supuesta edición de Sevilla, que menciona también Hernández González (2002): [Stanislao Polono, c. 1500?], “4º, 20 hjs no fols., sign. A-fª gª. A línea tirada, letra gótica. Minúsculas en los huecos de las capitales.” Y añade “Poseyó un ejemplar de esta edición Salvá y por el hecho de estar encuadernado con los Claros varones de Pulgar impresos por Stanislao polono (sic) en el año de 1500, deduce que es del mismo impresor y fecha. No conozco ningún ejemplar. Cfr. Salvá nº 806.” Cfr. Paolini (2008).

Glosa de las coplas del rreulgo fecha / por fernando de pulgar⁶ para el señor / conde de haro condestable de castilla (A)

A continuación, comienza el prólogo, también escrito a línea tirada, con 35 líneas en cada plana con texto en prosa, y una oscilación de entre 19 y 21 líneas en las hojas que contienen copla y glosa. No se usan reclamos, pero sí firmas (A-D⁸.) Consta de cuatro cuaternos. No existe portada, pero sí una hoja en blanco sin título, como ocurre en muchos incunables. Las dos últimas hojas del cuaderno D también están en blanco.

La edición presenta dos modelos de filigranas. La primera es una mano con estrella o flor que sale del dedo corazón, con una especie de aspa en la palma y doble ribete en el puño. El modelo más parecido lo registra Briquet con el n° 11.160 y lo documenta en 1486 (Arras) y 1493 (Angers). Aparece asimismo en el catálogo WIES (IBE 1764, modelos 2, 3 y 4). La segunda se asemeja a una iglesia vista en perspectiva caballera, con una pequeña torre rematada en una especie de pináculo. La recoge el WIES (IBE 1764, modelo 1), pero no Briquet. Un modelo similar, aunque con algunas diferencias, se registra en el Archivo Filigranas Hispánicas [n° 0001721A] y figura en un documento del Archivo Histórico Nacional (Sección Clero, Sign. LEG 6745 N° C5), localizado en Nuestra Señora de Poblet y fechado hacia 1470. Al tratarse de una edición en cuarto, las filigranas aparecen en la parte interior, en el margen interno del cosido y distribuidas en dos hojas. Esta posición dificulta la identificación de los modelos con la precisión que sería deseable.

Como es lógico al tratarse de una obra en la que se combinan verso y prosa, la caja de escritura presenta distintas medidas en función de la impaginación. En el texto en prosa oscila entre 140 x 92 mm (medido en B7) y 146 x 92 mm (medido en Ai). La caja para las coplas es de 60 x 70 mm (en la medida más extensa), con oscilaciones en el ancho, según la extensión del verso. Se utilizan calderones precediendo a las mayúsculas, especialmente en las líneas que inician glosa o entre párrafos, aunque no de manera sistemática. Es el único adorno tipográfico del impreso junto al uso de las dos tintas en la primera hoja impresa.

La *mise en page* es sencilla. Como ya he dicho, el título se dispone en la parte superior de la hoja Ai. Presenta el mismo margen izquierdo que la caja de escritura, pero es algo más ancho el derecho, y el espacio está convenientemente ajustado para ocupar tres líneas corridas. Se han dispuesto espacios de 5 mm (equivalentes a una línea) aproximadamente entre el título y el primer párrafo del prólogo, así como entre los dos párrafos de dicho prólogo. También entre las coplas y la primera línea de cada glosa. Asimismo, en las hojas que no se inician con copla, en la parte superior se dejan unos 5 mm como mínimo (medido en A2 vuelto) entre la última línea de la glosa y la primera de la siguiente estrofa, pero ahí se inserta el número de la copla, por lo que la impaginación queda algo abigarrada. En algunos casos la apariencia de la plana es más despejada, especialmente si la copla inicia hoja (B, Bv, Diiij, etc) o si la última línea de la glosa anterior no está completa (Bij, por ejemplo). Lo más destacable de la *mise en page* es el contraste en el tamaño de letra entre verso y prosa —es decir, copla y glosa— que confiere a la plana una presentación muy perceptible para el lector: queda claramente destacada la prevalencia del texto glosado (la

6 Subrayado en tinta negra *de pulgar* en los dos ejemplares conservados.

copla) por su mayor tamaño e importancia tipográfica. No habría sido posible una *mise en page* homogénea y sistemática, a no ser que se hubiese dejado en blanco el espacio sobrante al finalizar cada glosa, con el fin de iniciar cada nueva unidad copla/glosa en el recto o vuelto de la hoja siguiente. Obviamente, ese criterio de impaginación, que observamos, por ejemplo, en algunas secciones del *Cancionero de Juan del Encina* (96JE), habría implicado un incremento significativo del coste editorial, que los impresores no siempre estaban dispuestos a asumir.

En la segunda hoja (Aij) se inician las *Coplas* seguidas de las glosas, y se acaban en la copla xxxij, con el comentario en el que Pulgar glosa esa última copla y se despiden del dedicatario (Dvj^v). La letra es gótica de dos tamaños, como ya indicaron Haebler (nº 434) y Vindel (1946: xvi): uno para el título y las coplas, cuya medida es de 55 mm x 9 líneas o 50 x 8 líneas (Dvj^r), y otro tamaño más pequeño para los textos en prosa, con una medida de 83 mm x 20 líneas (tomada en las hojas Aiiij^r y Diiij^r). Esta tipografía fue usada en la imprenta de Fadrigue de Basilea entre 1485 y 1491, y corresponde a la tipografía mayor identificada en el *Typenrepertorium der Wiegendrucke* como 1:120G (ma03782), y la menor como 2:82/83G (ma03783), que fueron empleadas en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre [s. l. i. a.], impreso al que remite el TW. La tipografía mayor presenta la M1 romana de Haebler; la menor, la M38 según el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW 23437).

3. Ejemplares

Como ya he dicho, se conservan dos ejemplares de la primera edición incunable. Comenzaremos el análisis con el que se guarda en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (con signatura 32-V-19).

La obra de Fernando de Pulgar es el primer impreso de un volumen facticio⁷, que contiene, además de las *Coplas* y la *Glosa, Letras* de Fernando del Pulgar⁸, *La traslación del muy excelente doctor Catón* de Martín García, y un *Arte de bien morir* seguido de un breve *Confesionario*. Se trata de impresos independientes, ya que presentan cuadernos con signaturas distintas, tipografía y, en algún caso, papel, claramente diferentes. Estas divergencias indican que se trata de un facticio formado por varias obras que debieron de circular individualmente cuando fueron impresas (a excepción de la *Glosa* y las *Letras*, como confirma el ejemplar de Londres) y con posterioridad se encuadernaron en un solo volumen, quizá en torno a 1600, por la similitud de la encuadernación con la que presenta el ejemplar escurialense incunable del *Cancionero de Juan del Encina*, datable en torno a esa fecha. Las *Cartas* (así aparece el título en el índice manuscrito que contiene el ejemplar, como se verá después) o *Letras* de Pulgar están formadas por dos cuadernos: un cuaterno y un quintero con signaturas en minúsculas (a⁸-b¹⁰). La letra es gótica, del tamaño de

7 La primera hoja impresa de este ejemplar lleva el número 1 (en arábigos), pero se trata del número de orden que le corresponde en tanto es la primera de las obras contenidas en este volumen facticio. Lo mismo ocurre con las demás –numeradas del 2 al 4, ya que el *Confesionario*, que es la última consignada en el índice manuscrito, como se verá después, no lleva número de orden independiente. Tal vez se entendió que la pieza estaba vinculada al *Arte de bien morir* que la precede.

8 Solo 15 del total de 32 que llegaron a publicarse en ediciones posteriores, y el mismo número figura en el ejemplar de la British Library, lo que confirma la decisión editorial de difundir juntas las dos obras.

la tipografía menor utilizada en las glosas de nuestro impreso. La tercera obra presenta cuadernos con signaturas en mayúsculas y algunos errores de impresión, y con tipos de letra góticos⁹. La última obra del volumen no contiene reclamos ni signaturas. Presenta foliación manuscrita en arábigos en el vértice superior derecho de las hojas; es la única que contiene grabados y utiliza letrería diferente a las obras que la preceden. Esta edición del *Arte de bien morir* se publicó en Zaragoza, en la imprenta de Pablo Hurus y Juan Planck, entre 1480 y 1484 (cfr. Hernández González 2002: 551, n. 86).

El volumen está encuadernado en piel marrón, mide 210 x 140 mm. y presenta las dos cubiertas decoradas con un doble filete. El exterior se aproxima al extremo de la cubierta a manera de marco, mientras que el interior forma un rectángulo vertical rematado por cuatro ramilletes en los extremos, que, a su vez, enmarca el super-libris gofrado de parrilla, emblema típico de las encuadernaciones escorialenses. La cubierta posterior está semidescosida. El lomo está adornado con cuatro nervios horizontales, sin tejuelo. En el canto frontal permanece el dorado original del filo de las hojas tras la encuadernación. En la parte superior de ese canto dorado figura el número 20 (indicativo de las signaturas antiguas) y debajo en vertical, enmarcado por un ribete rematado en adorno se lee: PVLGAR.

El ejemplar presenta dos guardas iniciales, además de la volante, y la misma disposición al final, con otras dos guardas y una volante que precede a la cubierta posterior. El papel es de un gramaje claramente menos denso que el utilizado en el impreso, pero de la misma época. Se advierte de manera evidente la diferencia de textura entre las guardas y la primera hoja en blanco. De hecho, este es un claro indicio de que la hoja en blanco sin signatura que precede a la primera impresa (Ai), de papel diferente y gramaje mucho más consistente, pertenece al primer cuaderno y se dejó en blanco intencionadamente, a manera de portada. El recto de esa hoja está en blanco, pero en el vuelto aparece un índice manuscrito de las obras contenidas en el volumen, precedido por dos signaturas antiguas (vij – z. 20 y jv-z-20), y rematado por la signatura actual, escrita a lápiz en color rojo. Las dos últimas hojas de D también están en blanco. Los cuadernos B y C no presentan alteraciones, de manera que la estructura colacional del ejemplar sería la siguiente: II+32+II (A-D⁸), 36 h.

La primera descripción detallada es la que realizó el padre Benigno Fernández en sucesivas entregas del año 1901 en la revista agustiniana *La ciudad de Dios*. En su enumeración y análisis de los incunables del monasterio escorialense, se detuvo en el impreso que nos interesa y, a propósito de las obras del facticio, dice lo siguiente, precediendo a su descripción¹⁰: “Juntaremos en la descripción los cuatro siguientes que la suerte, ó más bien la inteligencia de algún bibliotecario antiguo, reunió en un mismo volumen” (Fernández 1901: 58). Se aplaude, por tanto, la decisión de reunir obras de tono reflexivo, moral y religioso en un único tomo.

El papel mide 192 x 131 mm (hoja Ai) y es de buen gramaje, como he dicho antes, si bien algunas hojas son de menor densidad (Cij, Cijj, el cuaderno D, por ejemplo); presenta corondeles horizontales, como es habitual en los formatos en cuarto. El ejemplar se

⁹ Véase POECIM/90*DC. Véase también la reciente y rigurosa edición del texto de Mangas Navarro y Mesa Sanz (2023: 83-124).

¹⁰ Después continúa con la descripción de las *Letras* de Pulgar y dice: “Let. gót. de dos tamaños y papel idénticos á los del impreso anterior” (p. 59).

encuentra en buen estado, sin manchas ni roturas, a excepción del descosido de la cubierta.

El segundo superviviente de la edición de Fadrique de Basilea se guarda en la British Library de Londres (signatura IA. 53204). A diferencia del ejemplar escurialense, este agrupa únicamente la *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo* y las *Letras* de Pulgar, sin más impresos añadidos. El incunable presenta encuadernación holandesa en piel marrón en lomo y cantos, con papel de aguas amarillo y marrón oscuro, imitando el carey, que también se utiliza para las guardas pegadas y sus respectivas volantes, anteriores y posteriores. Los planos de la encuadernación miden 195 x 136 mm. El lomo es de escaso grosor –dada la breve extensión de las obras que comprende– y presenta estampación moderna del título: “Revulgo. Glosa de las coplas, etc.”. El ejemplar comienza y acaba con tres hojas de guarda, además de una volante marmolada inicial y final. En el vuelto de la volante inicial figuran las signaturas actuales de los dos impresos reunidos; también en el vuelto de la tercera guarda se ha escrito a lápiz la signatura de las *Glosas*, y, finalmente, en el vuelto de Ai figura el sello del British Museum.

El impreso está mutilo, a falta de dos hojas del primer cuaderno y de tres del último, es decir, faltan la hoja en blanco que debía preceder a la obra, a manera de portada o frontis (que conocemos gracias al ejemplar de El Escorial), y en el interior, falta la hoja Avij, y el primero y los dos últimos del cuaderno D (estos dos finales debían de estar en blanco, como cabe deducir del ejemplar de El Escorial). Estas circunstancias determinan la siguiente estructura colacional: III+27+III (A⁶ B-C⁸ D⁵), 33h. Este impreso se encuentra en peor estado que el escurialense y no solo por la pérdida de hojas; por ejemplo, la tinta roja del título de la obra ha perdido intensidad de color, y múltiples hojas del impreso presentan anotaciones manuscritas de distinto alcance. A veces, se trata solo de *probationes calami*; en otros casos, como ocurre en la primera hoja impresa, una mano moderna ha escrito a lápiz en el margen superior referencias numéricas (una de ellas, del catálogo de Salvá), el título abreviado [*Revulgo (m.)*], y una signatura antigua tachada.

El estado de la tinta roja del título de la primera hoja denota que el impreso permaneció sin portada durante un tiempo indeterminado, por lo que la simple manipulación del ejemplar, debido al roce, ha producido cierto desgaste de esa hoja inicial, especialmente visible en la tinta y en el tono del papel. Los cuadernos más manchados son los dos primeros; se aprecia con claridad, por ejemplo, en las hojas Aiiij^v-Aiiij^r y en los dos que siguen, en la parte superior de las planas, junto al cosido. El cuaderno B presenta también manchas y alguna hoja muy oscurecida (Bij^r), lo que podría sugerir que el impreso anduvo algún tiempo desencuadernado y algunas hojas quedaron expuestas, sin protección de portadas ni cubiertas. Por otra parte, es significativo también el hecho de que hayan desaparecido las dos últimas hojas del cuaderno D. Es posible que hubieran desaparecido antes de la encuadernación, o bien que se prescindiera de ellas en el proceso de encuadernación de la obra junto a las *Letras* de Pulgar, aunque esto parece menos probable.

El ejemplar procede de la biblioteca de Salvá y Mallén y formó parte de los libros de esta magna colección que fueron adquiridos por Ricardo Heredia, conde de Benahavís. Los libros de la biblioteca de Heredia se subastaron en París entre 1891 y 1894. El impreso se encontraba en uno de los lotes subastados antes del 17 de noviembre de 1894, fecha del sello de entrada en la British Library, que figura en el f. Dvj^v y en el vuelto del último folio de las

Letras de Pulgar, que siguen a la *Glosa*. Este ejemplar aparece en el volumen 2 del catálogo (pág. 128, ítem 1827) y la venta del lote se efectuó desde el 16 hasta el 25 de mayo de 1892.

4. Estructura interna

Como ya he dicho en páginas anteriores, la estructura de la obra es sencilla y sistemática: a cada copla del texto base (*Mingo Revulgo*) le sigue una glosa de extensión variable; sin embargo, no se ha previsto un diseño de página sistemático para cada copla y su glosa, razón por la cual, es heterogénea la apariencia de las distintas planas, a excepción, como es lógico, de los espacios inicial y final, dedicados, respectivamente, al prólogo y al epílogo. A partir de su reordenación de las coplas, Pulgar desarrolla un ejercicio de reflexión que discurre hacia una exégesis reveladora del contenido satírico y simbólico del texto base. Por ello, concede a cada glosa la extensión que considera oportuna hasta desentrañar el sentido de la copla.

A continuación, se ofrecen los contenidos específicos de la obra: el prólogo o dedicatoria al conde de Haro, íncipit y éxplicit de las coplas con sus números de estrofa, así como el íncipit y éxplicit de cada glosa¹¹, y el epílogo que cierra la obra:

1 [*Pról.*]: *Ínc.*: Ilustre Señor para prouocar a virtudes [e] refrenar viçios (Aiⁱ).
Éxp.: Y enestas treinta e dos coplas / se concluye todo el tractado (Dvi^v)

2 [*Coplas/Glosas*]: [*Falta el número de la copla*] *Ínc.*: Myngo Reyulgo myngo (Aij^o)
Éxp.: no te llotras de buen rrejo
Ínc.: Pregunta agora el profeta gil arriuato
Éxp.: La otra que estaua flaca sin vigor (Aij^v)

ij / *Ínc.*: La color tienes marrida
Éxp.: que no sabes do testas
Ínc.: Continuando su pregunta el profeta arriuato
Éxp.: Y no tenya orden y asy mismo estaua diui / sa en dos partes (Aii^j^v)

iiij / *Ínc.*: Alahe gil arriuato
Éxp.: que no mira nuestros males
Ínc.: Arriolor e baticinor son dos verbos latinos
Éxp.: Que andando enbuelto con moços no / curaua dela rregir (Aiii^j^v)

iiiij / *Ínc.*: oja oja los ganados (Aiii^j^v)
Éxp.: por folgar tras cada seto
Ínc.: Continuando las quexas que el rreuulgo da de su pastor
Éxp.: E oluida el cuy / dado que deue tener del rregimiento

11 Separo mediante un espacio cada unidad de copla con su glosa, que se inicia con el número de estrofa correspondiente (en romanos, tal como aparece en la edición), a excepción del número de la primera, que falta. Resuelvo las abreviaturas y transcribo el signo tironiano como 'e'. Indico el cambio de hoja y utilizo el sistema empleado en las signaturas (ai, aij, aiiij, etc.) hasta completar cada cuaderno.

v / *Ínc.*: Sabes sabes el modorro (Av^t)

Éxp.: metido por las cabañas

Ínc.: En esta copla continua el sentimiento que tiene el pu/eblo

Éxp.: Tras / ellos estando apartado e esquiuo alas gentes (Avi^t)

vj / *Ínc.*: vno le quiebra el cayado

Éxp.: la traydo al rretortero

Ínc.: El cayado dize aqui por el cetro real

Éxp.: Porque no era acata/ do segund deuia

vij / *Ínc.*: La soldada que le damos (Avi^v)

Éxp.: de que anda rrodeado

Ínc.: Ponese aqua soldada por los pechos rreales

Éxp.: E se abituaua en algu / nas tachas que pone aquí por tachones (Avij^t)

viiij / *Ínc.*: O mate mala poçoña

Éxp.: nunca dexa de tocar

Ínc.: Dize aquí el pueblo que este su pastor

Éxp.: Ny dexa de tomar sus / plazeres (Avij^v)

ix / *Ínc.*: Apaçienta el holgazan (B^t)

Éxp.: cuyo es ny cuyo no

Ínc.: Reprehende el pueblo asu pastor por que dexa

Éxp.: lo diuino e lo vmano todo esta rrebuelto (B^v)

x *Ínc.*: Modorrado con el sueño

Éxp.: todo vapor vna vya

Ínc.: Algunos acostumbran en los pueblos dar cargo

Éxp.: E que todos tra / en vn avito (Bij^t)

xj / *Ínc.*: Esta la perra justilla

Éxp.: tela mete en vn rryncon

Ínc.: Dichos los defetos del pastor

Éxp.: en los mayores como en los menores (Biii^v)

xij / *Ínc.*: Azerilla que sufrió

Éxp.: muestra todo su poder

Ínc.: Despues que ha dicho dela virtud dela justiça

Éxp.: y que muestra a todo su poder / contra los flacos (Biiij^v)

xiii / *Ínc.*: La otra perra ventora (Bv^t)

Éxp.: dolyente de modorra

Ínc.: Aquí façe mención de la prudencia que es una delas/ cuatro virtudes

Éxp.: el verdadero cognosçimiento / delas cosas (Bv^v)

xiiiij / *Ínc.*: Tempera quita pesares (Bvi^r)

Éxp.: pero no porque lo sienta

Ínc.: Esta es la virtud de la temprança que sy bien se mira

Éxp.: Publica que estaua todo perdido en aquella sazón (Bvij^r)

xv / *Ínc.*: vyenen los lobos hinchados (Bvij^v)

Éxp.: lygero saben correr

Ínc.: Cosa çierta es quando no ay perros en el hato

Éxp.: acompaña / dos de todos los siete peccados mortales (Bviiij^r)

xvj / *Ínc.*: Abren las bocas rrauiando (Bviiij^v)

Éxp.: los veo quando no cato

Ínc.: Estos tyranos que auemos dicho. Dize que tienen las / bocas

Éxp.: Su desordena / da cobdiçia acarrea grandes daños en los pueblos (Cij^r)

xvij / *Ínc.*: No vees neçio las cabañas

Éxp.: que no saben dar rrecabdo

Ínc.: Despues que la rrepublica ha rrespondido los males

Éxp.: de los pueblos saber dar rremedio alos / males (Cij^v)

xviiiij / *Ínc.*: Alla por esas quebradas

Éxp.: nunca vyeron los naçidos

Ínc.: En esta copla concluye el rreuulgo su respuesta y dyze (Ciiij^r)

Éxp.: Tal estrago nunca vieron los nasçidos / en españa (Ciiij^v)

Rúbr.: Replicato del profeta / xjx / *Ínc.*: Ala he rreuulgo hermano

Éxp.: en ganado ny en mieses

Ínc.: El profeta oydas las quexas del rreuulgo. Replica

Éxp.: Que son las tres virtudes theo/ logales (Cv^r)

xx / *Ínc.*: Mas no eres enuisado

Éxp.: te verna de mal rrelanço

Ínc.: Toda trayçion. Todo peccado y toda maldad

Éxp.: le esta presta la / muerte perpetua que es la peor (Cv^v)

xxj / *Ínc.*: Sy tu fueses sabidor (Cvi^r)

Éxp.: o dara dios otro bueno

Ínc.: En la copla xjx es declarado que por los peccados del / pueblo

Éxp.: malas costumbres que le impone o que / le daría dios otro bueno (Cvi^v)

xxij / *Ínc.*: Los tus hatos a vna mano (Cvij^r)

Éxp.: manso al trasquiladero

Ínc.: El profeta rreprehende en esta copla a todos los de es/paña

Éxp.: Que no se juntan al bien y son / obedientes al mal (Cvij^v)

xxiiij / *Ínc.*: Del collado aqua leuo

Éxp.: no va de buena de chotuna

Ínc.: Como los profetas escriuieron rreprehendiendo (*sic*)

Éxp.: lo qual es señal alos/marineros de grand tormenta (Cviiij^r)

xxiiij / *Ínc.*: yo soñe esta trasnochada (Cviiij^v)

Éxp.: lobas abran de venyr

Ínc.: No todos los profetas touyeron equal profeçia

Éxp.: Pestilença que se sygen (*sic*)/ enestas tres coplas adelante (Di^r)

xxv / *Ínc.*: Tu conoces la amarilla

Éxp.: que el ganado no desparta

Ínc.: Primeramente dize agora este propheta

Éxp.: que el ganado no desparta (Di^v)

xxvi / *Ínc.*: La otra mala traydora

Éxp.: sabe los escondredijos

Ínc.: Aquí dize que verna a si mismo

Éxp.: suele dios permitir las guerras en los rreynos (Dij^r)

xxvij / *Ínc.*: y tan byen la tredentuda

Éxp.: aquien no despantara

Ínc.: Profetiza agora que verna asy mismo pestilença

Éxp.: Quye / re dezir que ny perdona viejos ny mancebos. Todo lo lleua. (Dij^v)

xxviiij / *Ínc.*: Cata que se rrompe el çielo

Éxp.: quanto yo todo me çisco

Ínc.: Despues que el profeta ha dicho particularmente

Éxp.: quiere dios que sean ynclynados delante el enla oraçion (Diiijv)

xxjx / *Ínc.*: Sy no tomas my consejo (Diiij^r)

Éxp.: podra ser que bueluas sano

Ínc.: Aquí amonesta al pueblo que faga confesyon

Éxp.: no puede seer el om / bre saluo (Diiij^v)

xxx / *Ínc.*: mas rreuulgo para mientes

Éxp.: quien con esta salsa suda

Ínc.: Muestra agora el profeta la forma que ha de tener

Éxp.: Auiendo fecho confesyon / o faziendola sy pudiere (Dv^r)

xxxj / *Ínc.*: en el logar de pascual

Éxp.: del rreuello que han tenido

Ínc.: Despues que el profeta ha aconsejado al pueblo

Éxp.: e dureza que ha tenydo en porfiar de tener lo / ageno (Dvj^r)

xxxij / *Inc.*: cudo que es menos dañoso

Exp.: yn hac lacrimarum vale

Inc.: Acabada la ynuençon en la manera dicha

Exp.: que byua / mos por graçia y en el otro por gloria amen (Dvj^v).

3 [*Epilogo*] *Inc.*: Crea vuestra señoría sy esta glosa tomara entre manos vn / buen maestro que fiziera grande e prouechosa obra

Exp.: Quiera dios que el deseo que antes se auia delas enten / der se aya agora que son eutendidas [*sic*] para las complir / Dias ha que v[uest]ra señoría me mando que os las enbiase / e no he auido logar fasta agora //

5. Conclusión

Como se ha podido comprobar en estas páginas, el primer incunable de la *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo* de Fernando de Pulgar es un impreso verdaderamente singular en su constitución material, tipografía y preparación para su distribución comercial. Los dos ejemplares conservados nos permiten evaluar con suficiente precisión las características bibliográficas de esta valiosa edición, una de las primeras salidas de las prensas de Fadrique de Basilea en Burgos. Además, gracias a la pervivencia de esos dos ejemplares, hemos podido deducir que la *Glosa* y las *Letras* de Fernando de Pulgar debieron de distribuirse de manera conjunta, aunque se trate de ediciones independientes, algo difícilmente deducible de haber sobrevivido un solo ejemplar.

La *Glosa* de Pulgar siguió teniendo larga vida editorial a lo largo del siglo XVI, aunque evolucionando desde los modelos incunables de formato en 4º y como libro facticio junto a las *Letras*, hasta el más económico del pliego suelto, o en formatos menores como el octavo o el doceavo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TURIENZO, Teodoro (1974): “Índice de incunables de la Real Biblioteca del Escorial y Biblioteca de la Comunidad de PP. Agustinos”, *Ciudad de Dios* 187, pp. 646-668.
- [BETA] FAULHABER, Charles B. (dir.) (1997): *PhiloBiblon. Bibliografía Española de Textos Antiguos*. Berkeley: The Bancroft Library, University of California. [<http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/index.html>; 05/09/2023]
- [BMC] (1971): *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Library. Part X: Spain. Portugal*. Londres: Trustees of the British Museum.
- DEYERMOND, Alan D. (1984): *Historia de la Literatura Española I. La Edad Media*. R. O. Jones (dir.). Barcelona: Ariel.
- DUTTON, Brian y KROGSTAD, Jineen (eds.) (1990-1991): *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca («Biblioteca Española del Siglo XV», Serie Maior, 7).

- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Benigno (1901): “Crónica de la Real Biblioteca Escorialense. Incunables españoles de la Biblioteca de El Escorial”, *Ciudad de Dios*, mayo/agosto, pp. 58-67.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, I.
- [Filigranas Hispánicas] *Filigranas Hispánicas*. Instituto del Patrimonio Cultural en España. [<http://ipce.mcu.es/filigranas>][https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0001721A]
- GALLARDO, Bartolomé J. (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, M. R. Zarco del valle y J. Sancho Rayón (coords.). Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra-Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 4 vols.
- [GW] *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (2000 -). Berlin-Leipzig: Staatsbibliothek zu Berlin-Karl W. Hiersemann [<http://www.gesamtkatalog-derwiegendrucke.de/19/09/2023>]
- HAEBLER, Konrad (1903): *Bibliografía ibérica del siglo xv: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. Den Haag-Leipzig: Martinus Nijhoff-Karl W. Hiersemann. [<http://links.uv.es/H3V6eiu;05/09/2023>].
- HAIN, Ludovici (1826-1838): *Repertorium bibliographicum, in quo Libri omnes ab Arte typographica inventa usque ad Annum MD, Typys expressi Ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcurantius recensentur*, Stuttgart-Paris, J. G. Cottae-Jul. Renouard, 4 vols. [<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr21j1;13/09/2023>].
- [HEREDIA], ZARCO DEL VALLE, Manuel Ramón y MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1891-1894): *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis*. Paris: Em. Paul. L. Huard et Guillemin, 4 vols.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Isabel (2002): “Fernando de Pulgar”. Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel (dirs.), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 521-557.
- [IBE] GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco (1989-1990): *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección general del Libro y Bibliotecas, 2 vols.
- [ISTC] *Incunabula Short Title Catalogue*. London: British Library. [<http://www.bl.uk/catalogues/istc;05/09/2023>].
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís y MESA SANZ, Juan Francisco (eds.) (2023): “La traslación del muy excelente Doctor Catón de Martín García: edición crítica y estudio ecdótico”, *Revista de Filología Románica*, 40, pp. 83-134. [<https://doi.org/10.5209/rfrm.88832>]
- MARTÍN ABAD, Julián (2000): “De un incunable salmantino y de su desajustada historia bibliográfica”, *Pliegos de bibliofilia*, 12, pp. 71-76.
- ODRIOZOLA, Antonio (1982), “La imprenta en Castilla en el siglo XV”. Romero de Lecea, Carlos (coord.), *Historia de la imprenta hispana*. Madrid: Editora Nacional, pp. 91-219.

- PALAU Y DULCET, Antonio (1951): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos [1921-1927]*. Barcelona: Librería Palau.
- PAOLINI, Devid (2008): “Fernando de Pulgar, ‘Glosa a las *Coplas de Mingo Revulgo*’ (*Addenda et Corrigenda*)”, *Revista de Literatura Medieval* 20, pp. 247-252.
(2015) (ed.): *Las Coplas de Mingo Revulgo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (ed. facsímil) (1953), *Coplas de Mingo Revulgo (1485)*, Valencia, La Fonte que Mana y Corre («Incunables Poéticos Castellanos», II).
- [POECIM/90*DC] MESA SANZ, Juan Francisco (2022), “*La traslación del muy excelente doctor Catón* (POECIM/90*DC)”, Martos, Josep Lluís (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alicante: Universitat d’Alacant. [https://cancioneros.org/poecim/poecim90dc; 25/09/2023]
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1966): “Sobre el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*”, *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid: Castalia, II, pp. 131-142.
(1981): *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia.
- SALVÁ Y MALLÉN, P. (1872): *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de José Ferrer de Orga.
- SIMÓN DÍAZ, José (1965): *Bibliografía de la literatura hispánica*, [1959]. Madrid: CSIC, t. III, vol. 2.
- [TW] *Typenrepertorium der Wiegendrucke*. [https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/of1061; 19/09/2023]
- [USTC=] *Universal Short Title Catalogue. An open access bibliography of early modern print culture*. University of Saint Andrews. [https://www.ustc.ac.uk/editions/346996]
- VINDEL, Francisco (1946): *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Salamanca, Zamora, Coria y Reino de Galicia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- [WIES =] *Watermarks in Incunabula printed in España*, Kommission für Schrift und Buchwesen des Mittelalters. [https://manuscripta.at/_scripts/php/wies.php; 19/09/2023]
- YEVES, Juan Antonio (1993): “Incunables de la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano”. *Goya. Revista de Arte*, 235-236, pp. 18-27.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Las líneas principales de mi investigación son el estudio y edición de los cancioneros tardomedievales y de la poesía recogida en estos repertorios: he publicado tres libros sobre poesía medieval (la monografía *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés* [Cuenca, UCLM, 2000], y dos ediciones de textos [Pedro de Cartagena, *Poesía*, Cuenca-Alcalá de Henares, UCLM-UAH, 2000; y *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, London, University of London, PMHRS, 2012]); además, he escrito medio centenar de estudios

sobre poesía castellana del siglo XV, en los que he abordado distintos aspectos: constitución y génesis de cancioneros, problemas de autoría, atribuciones disputadas, transmisión textual y una extensa variedad de análisis temático-formales. Hasta la fecha, he sido investigadora principal de cuatro proyectos de I+D financiados y he trabajado en el equipo de investigación en otros cinco; los últimos, en el grupo CIM, con tres proyectos consecutivos («Cancionero, Romancero e Imprenta» [FFI2014-52266]; «Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas» [FFI2017-86313-P] y «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ - «FEDER Una manera de hacer Europa».

Fecha de envío: 30-10-2023

Fecha de aceptación: 05-12-2023

LA POÉSIE ANONYME DU RECUEIL DIT DE MARIE DE MONTMORENCY (MS. ROTHSCHILD 3197 DE LA BNF)

(The Anonymous Poetry of the So-called Collection of Marie de Montmorency
(ms. Rothschild 3197 from the BnF))

Eduardo Aceituno Martínez*
Universidad de Granada

Abstract : Part of the Rothschild manuscript 3197 from the BnF, an album possibly intended for Marie de Montmorency, is exclusively composed of anonymous poems. It is clearly distinguished from the central section, which gathers pieces from well-known poets of the 16th century. These anonymous verses have not been the subject of any literary analysis so far, even though some of them do not lack merit. After listing the clues suggesting that they were composed by a single author, we will provide a commentary on the most remarkable sonnets, emphasizing their connections to the literary context (French Petrarchism of the 1570s-1580s) and the still evident influence of the great masters of the Pléiade.

Keywords : Petrarchism, Dialogue sonnet, Triple Diane, Étienne Jodelle, Maritime allegory, Erotic dream.

Résumé : Une partie du manuscrit Rothschild 3197 de la BnF, album destiné peut-être à Marie de Montmorency, est composée exclusivement de poèmes anonymes. Elle se distingue clairement de la section centrale, qui concentre les pièces de poètes connus du XVI^e siècle. Ces vers anonymes n'ont fait l'objet d'aucune analyse littéraire jusqu'à présent, même si certains d'entre eux ne manquent pas de mérite. Après avoir énuméré les indices suggérant qu'ils ont été composés par un seul auteur, nous proposerons un commentaire des sonnets les plus remarquables, en soulignant les liens avec leur contexte littéraire (le pétrarquisme français des années 1570-1580) et l'influence encore manifeste des grands maîtres de la Pléiade.

* **Adresse de correspondance :** Eduardo Aceituno Martínez. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, 18071 Granada. (eaceitunom@ugr.es)

Mots-clés : Pétrarquisme, Sonnet dialogué, Triple Diane, Étienne Jodelle, Allégorie maritime, Songe érotique.

Le manuscrit Rothschild 3197 de la BnF a été répertorié sous le nom de « Recueil de poésies françaises, offert à Marie de Montmorency, fille du Connétable » par Picot (1912 : 584-591). Celui-ci souscrit ainsi à l'hypothèse émise par Bouland (1909), qui considère cet album comme un cadeau offert par Henri de Foix à sa fiancée, fille d'Anne de Montmorency, à partir du décryptage d'un poème en acrostiche (f. 153) et de plusieurs monogrammes présents dans le volume. Cependant, Rouget (2019) montre que l'interprétation de ces sigles, très répandus, n'est pas concluante¹. Il estime également que les textes renvoient à la période de 1570-1572, plutôt qu'à 1567, date du mariage de Marie de Montmorency². La partie centrale de l'album est essentiellement composée de pièces d'auteurs connus du XVI^e siècle, contrairement aux sections initiale et finale, où les vers, exclusivement anonymes, ont été copiés par une main différente. Ces vers de la première et dernière sections du recueil sont « composés sans doute ultérieurement [...], peut-être sortis de l'inspiration du possesseur et/ou de la commanditaire de l'album » (Rouget 2019 : 5). Il s'agit de 53 poèmes, pour la plupart des sonnets.

Outre les raisons avancées par Picot et Rouget, un clair indice de la paternité unique de ces vers est constitué par certains poèmes qui semblent une deuxième tentative, une version alternative d'autres pièces voisines, comme le démontre la répétition presque identique de leur vers final. Ainsi, le périple à travers la mer de l'amour culmine avec la collision du navire « contre un roc de rigueur » dans deux sonnets différents³. À deux reprises aussi, l'amant avoue à la dame qu'il ne peut lui offrir que sa « foi » et finit par lui demander : « D'un pauvre serf [enfin] voudriez-vous davantage ? »⁴.

On retrouve également des poèmes adjacents qui partagent un sujet spécifique, comme la flamme intérieure qui brûle l'amant (reprenant également la comparaison avec la salamandre qui habite le feu)⁵, l'invocation de la déesse Diane⁶ ou l'adoration de la vertu⁷. Cela peut s'expliquer par le désir de composer une brève série thématique ou de continuer à explorer les possibilités créatives fournies par un motif. Bien qu'ils ne soient pas contigus, d'autres poèmes traitent également de thèmes ayant une grande similitude, comme la délivrance de la dame par Amour dans le cadre d'un rêve⁸ ou l'oscillation continue entre l'envie de déclarer un amour caché et la peur de la faire⁹.

La répétition de certaines images très précises dans différents poèmes semble également éloquente. On peut citer à titre d'exemples la mention de Neptune en tant que métonymie de

1 Voir à ce propos Tervarent (1963).

2 Dans son étude de la reliure à la fanfare, Hobson (1970 : 5) avait pourtant insisté sur cette date.

3 « Je m'étais embarqué... » (145^o), « Dans un faible vaisseau... » (145^v). Étant donné l'extrême irrégularité de l'orthographe et de la ponctuation dans l'album, qui rend souvent difficile la compréhension, nous avons choisi de les moderniser dans toutes nos citations.

4 « Ce beau soleil... » (161^r), « Esclave du malheur... » (165^o).

5 « Ainsi que Prométhée... » (147^v), « Je me plais de brûler... » (148^r).

6 « Impérière des mois... » (146^v), « Princesse des enfers... » (146^v), « Ce que de beau l'on voit... » (147^r).

7 « Immortel le désir... » (152^v), « Puisqu'ores je me vois... » (153^r).

8 « Un soir me souvenant... » (150^o), « Je pensais voir... » (159^v).

9 « Ha ! quel malheur ce m'est... » (148^r), « Un respect importun... » (150^r).

la mer¹⁰ ; la description de l'amant comme « esclave du malheur »¹¹ ; le laurier que l'amant arbore comme symbole de son dévouement¹² ; les yeux de la bien-aimée transformés en tombeau brûlant¹³ ; et surtout le « temple de la foi » amoureuse, extrêmement récurrent¹⁴, ainsi que d'autres références à un temple métaphorique.

Il faut par ailleurs ajouter la relation évidente que certaines devises insérées entre les poèmes entretiennent avec le contenu de ceux-ci : la phrase « Je vis au feu comme la salamandre » (f. 161r^o) fait écho au premier vers d'une ode, « Je vis au feu » (f. 1v^o), ainsi qu'à la fréquente comparaison avec l'animal légendaire¹⁵. La devise « *Fidei laurus Victoria mortis* » (f. 155v^o) évoque un sonnet où l'amant offre à la dame « le laurier de [s]a foi » (f. 165r^o). Le cas le plus significatif est peut-être celui de la devise « *Entes muerto que mudado* » (f. 3r^o), variante de « *Entes mourir que mudar* » inscrite sur la couverture du cahier, à laquelle renvoie la fin d'un autre sonnet : « Ainsi mon cœur ne peut jamais être outragé / [...] Car vos yeux le verront plutôt mort que changé » (f. 2v^o). Ce lien entre poèmes et devises s'étend même aux dessins : l'un d'eux, qui semble représenter un autel sur lequel se trouve un cœur transpercé et brûlant, apparaît juste au-dessus du sonnet qui commence par ces vers : « Je suis un temple saint où l'amour se retire, / Mon cœur ensanglanté lui sert comme d'autel » (f. 155v^o).

À notre connaissance, ces vers anonymes n'ont pas été commentés jusqu'à présent. Picot (1912 : 585), qui les attribue à Henri de Foix ou à Marie de Montmorency, se borne à souligner qu'ils ont parfois « une facture très incorrecte ». Bien que leur qualité soit effectivement irrégulière, certains d'entre eux ont une valeur esthétique indéniable et méritent d'être tirés de l'oubli. Dans cet article, nous examinerons justement ces échantillons qui semblent particulièrement dignes d'attention. Nous tenterons de mettre en valeur leurs qualités et de les situer dans leur contexte littéraire.

Parmi les divers poèmes dialogués de l'album, le sonnet suivant (f. 151r^o) est sans doute le plus surprenant :

- Qui fut ton père, Amour ? – Ce fut oisiveté.
 - Une douce beauté fut-elle pas ta mère ?
 - Oui, je suis celui-là, fils de la marinière
Qui porte sur le front une divinité.
- De quoi te nourris-tu ? – De l'infidélité.
 - Pourquoi portes-tu donc une flamme meurtrière ?
 - Pour surprendre les cœurs par si douce lumière,
Comme le papillon se prend à la clarté.
- Amour contente-toi, ne trouble plus nos âmes.

10 « Je vis au feu... » (1v^o), « Dans un faible vaisseau... » (145v^o)

11 « Mon astre, mon support... » (153r^o), « Esclave du malheur... » (165r^o).

12 « Je me rends bien heureux... » (3v^o), « Esclave du malheur... » (165r^o).

13 « Lorsque l'enfant Amour... » (146r^o), « Si dedans ce papier... » (161v^o).

14 « Je me plais de brûler... » (148r^o), « Apprenant sous les lois... » (151r^o), « Mon astre, mon support... » (153r^o), « Amour, je prends congé... » (164v^o).

15 Cf. Desportes : « Or je suis salemandre et vy dedans la flame » (*Amours de Diane*, s. XXXIV, v. 12) et le commentaire de Mathieu-Castellani (1975 : 258).

– Je ne puis autrement, les amoureuses flammes
Sont faites pour tromper. – Tu n’es donc pas Amour
Un dieu, puisque tu cours léger à l’aventure.
– Si suis, mais je me perds, puis je rentre en nature
Et comme un jeune oiseau je volette toujours.

Même si le dialogue s’étend du début à la fin, la tension augmente à mesure qu’on passe de l’interrogation neutre, dans les quatrains, à la supplication et au reproche formulés dans les tercets. Deux enjambements très marqués et consécutifs (v. 10-12) semblent souligner le basculement propre à cette discussion naissante. La longueur des répliques suit une gradation identique et croissante dans chaque quatrain, commençant dans les deux cas par la concise déclaration d’Amour, choquante par son cynisme et se concluant sur une note lyrique.

Le poète établit un cadre conventionnel avec les questions sur la filiation paternelle et maternelle d’Amour, avant d’abandonner aussitôt le cours attendu. Bien que la référence à l’oisiveté comme condition favorable à l’émergence du sentiment amoureux soit traditionnelle, ce n’est pas un hasard si elle apparaît également au début d’un sonnet de Desportes (*Amours de Diane*, s. XXXVII) basé sur une approche similaire, c’est-à-dire sur un dialogue sous forme de questions-réponses entre l’amant et Amour : « Amour, quand fus tu né ? Ce fut lors que la terre / S’émaille de couleurs, et les bois de verdure. / De qui fus tu conçu ? D’une puissante ardeur, / Qu’oisiveté lascive en soymêmes enserre » (v. 1-4)¹⁶. Quant à la périphrase désinvolte « fils de la marinière », elle est utilisée par Amadis Jamyn (1973 : 286) dans son *Ode au Roy Charles IX* (v. 156). Néanmoins, notre poète la complète en précisant la nature divine de la mère, bien apparente (v. 4).

Parmi tous les attributs et caractéristiques d’Amour-Cupidon, le choix de l’oisiveté et de Vénus n’est pas innocent, mais conforme au sujet principal, introduit dans le second quatrain. L’infidélité, habituellement considérée comme contraire à l’amour, est ici décrite comme sa « nourriture », son puissant aiguillon. Le sonnet remet ainsi en cause l’idéalisation du sentiment amoureux, mais pas à la manière habituelle de la poésie anti-pétrarquiste, qui s’en prend plutôt à la rhétorique hyperbolique. Il faut tenir compte du fait que le locuteur ne s’adresse pas ici à l’aimée, ce qui permet de proposer une réflexion générale, sceptique et paradoxale, dans une perspective temporelle prolongée : l’amour s’oppose à la constance, étant suscité par des objets de désir successifs, qui le font renaître.

La comparaison au papillon, d’origine pétrarquienne et omniprésente dans la poésie amoureuse de l’époque¹⁷, est ingénieusement associée à la flamme portée par Amour. L’attrance est ainsi considérée comme un piège fatal. Cette idée de tromperie, réitérée dans le premier tercet, est une conséquence logique de l’infidélité signalée : l’amant ne peut éviter de se sentir attiré et de souffrir pour un bien qui s’avérera inconsistant. En prêtant cette vision négative à Amour lui-même, la plus haute autorité en la matière, le poète la présente comme

16 La source est le sonnet « *Quando nascesti Amour? quando la terra* » de Pamphilo Sasso (Vaganay 1903), qui mentionne déjà l’« *occio lascivo* » comme état générateur de l’amour.

17 On la retrouve par exemple chez Baïf (*Francine I*, s. CXVII ; *Francine II*, s. XIX), Desportes (*Cléonice*, s. LVII), Jamyn (*Artemis*, s. XLI), La Roque (*Narcize*, s. CLXXVI ; *Caritee*, s. LXII), Birague (*Secondes Amours*, s. XIII). Pour une étude du motif dans la tradition pétrarquiste italienne, voir Manero Sorolla (1990 : 313-317).

une vérité incontestable, à laquelle il refuse de croire malgré tout. En dépit de l'amertume et de la déception qui motivent l'accusation opportune contre Amour (v. 11-12), c'est celui-ci qui a le dernier mot, ferme dans sa légèreté, avec une nouvelle comparaison animalière pour l'illustrer. Tout en avouant le mirage de la fidélité, le personnage revendique son caractère divin.

Les lamentations de l'amant rappellent le traditionnel reproche à l'inconstance de la dame, qui n'est pas formulé ici. Le ton neutre du sonnet préserve son élégance et sa dimension philosophique. Face à l'absence d'illusions sur l'amour, deux attitudes opposées sont confrontées : le dénigrement du sentiment, qui n'empêche apparemment pas son triomphe, et la célébration rituelle, qui ferme les yeux sur les inévitables imperfections.

Le poème qui ouvre l'album (f. 1r^o) présente une situation dialogique similaire :

- Dis-moi de grâce, Amour, qui t'a si mal traité ?
 - Vois-tu pas ? J'ai perdu ma mémoire éternelle
 - Au combat de l'amour d'une paupière belle
 - Dont le feu dans les cieus brûle la déité.
- Où est ton arc puissant, ta flèche de fierté,
 - Ce bras victorieux, cette flamme immortelle ?
 - Hélas, j'ai tout perdu, car ta douce cruelle
 - Par sa fière rigueur m'a mis en pauvreté.
- Sa froideur a glacé le feu de ma lumière,
 - Son cœur a rebouché ma sagette meurtrière,
 - Elle a rompu mon arc d'une foudre d'erreur,
- Et puis après ses yeux ont brûlé mon plumage.
 - Je suis bien aise, Amour, de ton désavantage,
 - Car le mal doit enfin tomber sur son auteur.

Le thème d'Amour vaincu par la dame est certainement plus conventionnel que les répliques ambiguës du dieu dans le sonnet précédent, oscillant entre une défense astucieuse et une confession sereine. Mais là encore, l'approche choisie dans ces vers ne rappelle globalement aucun modèle précis. Il convient simplement de mentionner deux poèmes d'Olivier de Magny qui présentent certains points communs avec eux. Le sonnet CII de ses *Souspirs* consiste en un dialogue entre les mêmes personnages, dans des circonstances similaires, à ceci près que dans ce cas c'est l'amant qui comparaît en piteux état devant Amour : « – Amour las ! je me meurs. – Qui te donne la mort ? » (v. 1). Au début, le dieu fait semblant de ne pas connaître la coupable, avant d'admettre, honteux, qu'il a lui aussi été subjugué par elle. La rencontre décrite dans l'*Élégie d'Amour et de la Sidere* est plus proche de celle de l'album, mais elle ne constitue qu'un épisode du long récit. Les détails abondent : le locuteur rencontre Cupidon qui pleure et gémit dans la forêt, ses armes éparpillées autour de lui. Le dieu raconte alors sa tentative d'assaillir la dame en ces termes : « Mais quand je veux de Sidere approcher, / Et quelque trait sur elle descocher, / Jamais au vif ma flesche ne la touche, / Ainçois soubdain je voy qu'elle rebouche, / Je sens soubdain mes nerfz se desroidir, / [...] Mes desirs vains et mes torches s'esteindre » (v. 99-106). Parmi les ravages

provoqués par la résistance de la dame, on retrouve donc la flèche qui rebondit et les torches qui s'éteignent.

Le premier sonnet de l'album emploie déjà le schéma des questions successives posées par l'amant, suivies des réponses d'Amour. La question initiale fournit les informations essentielles à la compréhension de la scène, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une contextualisation préalable. La périphrase élaborée qui fait allusion à la dame (v. 3-4) allie la vision grandiose de l'incendie céleste à une expression raffinée. En témoignent la synecdoque du singulier pour le pluriel (« la déité ») et la louange de la « paupière » en guise de métonymie des yeux, que l'on retrouve par exemple chez Belleau : « Et les rayons sacrez de ta belle paupiere » (*La Bergerie*, s. « Lune porte-flambeau... », v. 8).

L'un des procédés rhétoriques les plus remarquables du poème est la discrète corrélation posée entre les attributs d'Amour, énumérés dans la deuxième question (v. 5-6), et le récit de l'action victorieuse de la dame sur chacun d'eux, dans la réponse (v. 9-12)¹⁸. Cette correspondance n'est pas constante et laisse le champ libre à la nouveauté : la référence au bras cède la place à celle des plumes brûlées, gracieuse réminiscence du mythe d'Icare. Le point le plus significatif du récit est celui des flèches repoussées par la dame. C'est l'expression la plus directe du rejet, une image déjà présente dans le pétrarquisme français depuis ses origines¹⁹. La mise en scène de l'antithèse feu-glace et la métaphore de la « foudre d'erreur », aussi originale que violente, agrémentent également l'énumération. La réplique finale sert de pointe humoristique, grâce à l'incohérence ironique entre la morale apparente (justice a été rendue : Amour est responsable du malheur de l'amant, d'où la satisfaction moqueuse de ce dernier) et le sens de l'allégorie : l'amour du « je » n'étant pas réciproque, toute joie devrait lui être interdite.

L'album contient par ailleurs deux sonnets qui développent une allégorie maritime (f. 145r^o, 145v^o). Le récit est structuré exactement de la même manière dans les deux cas : le locuteur s'embarque sur l'« amoureuse mer », à la recherche de fortune (premier quatrain) ; divers composants du navire et de l'équipage sont identifiés comme des entités allégoriques (second quatrain) ; le vent favorable cesse, laissant place à une mer houleuse, et l'aventure culmine avec le fracas du navire « contre un rocher de rigueur » (tercets). L'équivalence s'étend donc jusqu'à la pointe finale, ce qui nous autorise à interpréter ces poèmes comme deux versions composées à partir d'une même idée. Nous nous bornerons à commenter brièvement celle qui nous semble la plus réussie :

Je m'étais embarqué sur l'amoureuse mer
Dans un vaisseau de rame en superbe équipage
Afin de rapporter après un long voyage

18 La question qui ouvre le second quatrain n'est pas sans rappeler le premier vers d'un dialogue de Belleau (*Petites Inventions*), « Où est ton arc Amour, ta fleche, ton flambeau », quoique ce poème ne raconte pas la défaite d'Amour face à la dame.

19 Voir l'une des *Estrennes* de Clément Marot : « Garde toy de descocher, / Jeune archer / Pour à son cœur faire bresche, / Car elle feroit la flesche / Reboucher » ; ou Baïf (*Amours de Francine* I, s. LXXXIV, v. 2-4) : « Amour en vain l'assaut, / Car elle de ses traits rebouchans ne se chaut, / Se fiant au bouclier de la chasteté sienne ». Scève raconte aussi l'échec de la flèche de Cupidon dans le dizain 374 de sa *Délie*, se référant cependant à un passé mythologique.

Ce tant riche butin qu'on ne peut estimer.
Mes pensers me servaient de forçats à ramer,
De voiles mon désir, mon espoir de cordage,
Et j'avais pour pilote à dompter tout orage
Mon vouloir qui lasser ne se pouvait d'aimer.
Un temps fut qu'à souhait le vent enflait mon voile ;
Aussitôt que les yeux qui me servaient d'étoile
Me furent recelés par un temps trop obscur,
Aussitôt se mouvant une forte tempête
Le foudre d'un dédain m'écrabouilla la tête
Et mon vaisseau donna contre un roc de rigueur.

Il est difficile de repérer un modèle précis pour ce sonnet, étant donné que tous les pétrarquistes français ont créé des poèmes de ce type. Si l'on s'en tient aux sonnets les plus similaires, il faut noter qu'Agrippa d'Aubigné et Gilles Durant confèrent une signification analogue au rocher²⁰ ; Amadis Jamyn, au pilote et aux rameurs²¹ ; alors que l'énumération elle-même fait penser à Du Bellay²².

Cela étant, une fois que le premier vers a inscrit le sonnet dans la convention allégorique, le reste de la strophe apporte des détails peu fréquents. La métaphore du butin est particulièrement pertinente, car elle enrichit l'ensemble. Le second quatrain cherche à surprendre par l'accumulation débordante d'éléments allégoriques, dégageant une certaine sensation d'arbitraire (les métaphores semblent interchangeable) et de superposition (notamment entre les notions de « désir » et de « vouloir »). Cependant, nous trouvons là l'image la plus originale et la plus réussie du poème, celle des pensées-forçats. En outre, les faiblesses mentionnées passent presque inaperçues grâce à la maîtrise rhétorique : en témoigne l'agilité apportée par le chiasme à double ellipse verbale (v. 6), ou l'opportune hyperbate qui sépare les infinitifs « lasser » et « aimer » (v. 8).

Les tercets développent une deuxième série allégorique, concernant l'attitude de la dame, dans laquelle les métaphores *in praesentia* sont pourtant ménagées, afin d'éviter la confusion et le schématisme. Après l'image conventionnelle des yeux de l'aimée comme étoiles directrices, deux autres, moins courantes, sont réservées à la fin : la « foudre d'un dédain » et le « roc de rigueur », qui se distinguent par leur concision et leur parfaite intégration dans le récit. La consommation spectaculaire du naufrage pousse l'allégorie plus loin que prévu. La conclusion est magistralement structurée en deux temps : à l'imprévu soudain et inquiétant (premier tercet) succède le déclenchement de la catastrophe (second tercet). De plus, la référence au corps de l'amant (v. 13), et non uniquement aux éléments métaphoriques, accentue la violence et dramatise l'impact.

20 « La voile est mise à bas, les plus fermes rigueurs / D'une fiere beauté sont les rocs imployables » (*Hécatombe à Diane*, s. III, v. 7-8) ; « Ferme Roc de rigueur ! où la Nef aheurtee / De mes foibles desirs en mille éclats se rompt » (*Premières Amours*, s. LI, v. 1-2).

21 « Amour est mon pilote, et j'auray pour ramer / Une belle esperance au monde si commune » (*Second volume*, f. 113v°, v. 3-4).

22 « Le nocher suis, mes pensers sont la mer, / Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage, / Vous, ma Déesse, etes ma clere étoile » (*L'Olive*, s. XLI, v. 9-11).

Amour intervient dans un troisième sonnet dialogué (f. 145r^o), où l'amant ne participe plus ; son interlocuteur est un autre dieu, Jupiter. Ici le dialogue fictif est clairement mis au service de l'éloge de la dame :

Amour portait au ciel l'image de madame
Quand Jupiter lui dit : « Que veux-tu faire, Amour ?
– Je veux entrer au ciel. – Retourne en ton séjour
Car cette image porte une mortelle flamme.
– Non ferai, car je veux que ce bel œil enflamme
Les cieus comme un soleil pour éclairer toujours,
Car le mortel ne peut supporter le beau jour
De l'astre de ses yeux qui toute chose entame.
Laisse-moi donc entrer. – Non, va-t'en, car j'ai peur
Que sous cette beauté ne loge une rigueur
Qui ferait que le ciel languirait en servage.
Passe-lui l'Achéron et sans plus m'échauffer
Ôte-moi le pouvoir d'une si douce image,
Car de mon paradis tu ferais un enfer ».

Il faut noter deux possibles sources d'inspiration, dans lesquelles l'idée essentielle apparaît curieusement inversée. La première est l'un des sonnets compilés dans la partie centrale de l'album (« – Hola, hola, Charon. – Qui me demande ainsi ? »)²³. Dans ce sonnet, la rencontre n'a pas lieu aux portes du ciel, mais de l'enfer ; Charon joue donc le rôle de gardien à la place de Jupiter, et c'est l'âme de l'amant malheureux qui vient à lui, au lieu d'Amour. Mais le conflit surgit pour la même raison : l'amant a l'image de la dame inscrite sur son front et Charon ne peut lui permettre l'accès, par crainte d'un bouleversement radical : « Nostre enfer deviendrait un paradis nouveau » (v. 14). Par ailleurs, un sonnet de Flaminio de Birague (*Premieres œuvres*, s. XLI) traite du même sujet. Dans ce cas, l'entrée de l'amant aux enfers a bien lieu, pour la joie des créatures infernales, et c'est Pluton en personne qui doit intervenir, alléguant le même danger : « Me dit : Sors tost d'icy : ce beau Soleil dépeint / Feroit de mon Enfer un Paradis tout saint » (v. 12-13)²⁴. À vrai dire, le voyage d'Amour au ciel et le refus de Jupiter sont moins prévisibles : les deux personnages devront développer leurs raisons, en un argumentaire à travers lequel notre poète fait preuve d'ingéniosité.

Contrairement aux deux poèmes dialogués de l'album déjà commentés, celui-ci commence par une brève phrase qui introduit la conversation. C'est la situation racontée, complexe et insolite, qui l'exige, puisque l'auteur souhaite sans doute ne pas diviser excessivement le dialogue. L'affrontement éclate dès la première strophe. Si la raison initiale invoquée par Jupiter, pour empêcher le passage, est pertinente (l'accès de l'Olympe est interdit aux

23 Ce poème est à son tour une variante du célèbre sonnet de Magny (*Souspirs*, s. LXIV) « Holà, Charon, Charon, nautonnier infernal ! », qui n'a pourtant aucune similitude avec celui qui fait l'objet de notre commentaire.

24 Jodelle conclut également un de ses sonnets par l'exaltation de ce pouvoir transformateur : « Sur nous, ains sur les Dieux, par rigueur et clemence / Faire en la terre un ciel, ou un enfer tu peux » (*Amours*, s. VI, v. 13-14).

mortels), elle doit avant tout être comprise comme le préambule nécessaire au déploiement de la louange fervente. Cette « flamme mortelle » à laquelle Jupiter fait allusion concède à l'image portée par Amour une sorte de souffle de vie, qui rend plus cohérente la position du souverain céleste.

Les trois dernières strophes ne contiennent que deux répliques, exposant les arguments respectifs des adversaires ; d'où l'insistance sur le connecteur « car » (v. 5, 7, 9, 14). Chacune des deux répliques va du refus à une nouvelle exhortation. Leur disposition est atypique, car elles restent séparées par la césure du vers 9, au lieu de se conformer à la division strophique. Cette coupure du vers contribue à évoquer la vivacité de la dispute. En réalité, Amour ne donne pas une, mais deux explications complémentaires : la première réfère au monde céleste (v. 5-6) et la seconde au monde terrestre (v. 7-8), bien que toutes deux se fondent sur l'image des yeux en tant qu'étoile/soleil. Le souhait du personnage révèle la dévotion de l'amant, l'éloge étant renforcé par l'autorité divine. Le pluriel « les cieux » (v. 6) et le singulier « le mortel » (v. 7) contribuent à générer l'emphase appropriée. La métaphore conventionnelle est également rehaussée par la double clôture hyperbolique (« pour éclairer toujours », « qui toute chose entame »), ainsi que par la chaîne assemblée à travers une double préposition (« le beau jour / De l'astre de ses yeux »). Dans le premier tercet, la déification traditionnelle de la dame devient encore plus hyperbolique : non seulement digne du ciel, sa présence y captiverait tous les dieux. Qui plus est, elle n'hésiterait pas à rejeter cet amour, sans doute consciente de sa supériorité, de sorte que sa proverbiale « rigueur » ferait des ravages. Jupiter finit par envoyer Amour en enfer, ce qui fait de ce sonnet la *préquelle* de celui de Charon, avec lequel il formerait un diptyque. La réaction sans égards de ce Jupiter terrifié, sa brusquerie familière, rendent la scène plus vivante, l'imprégnant d'un humour qui prépare la pointe finale. Le lyrisme est fondamentalement préservé grâce aux verbes qui matérialisent la rigueur (v. 10) et le pouvoir (v. 13). Mais toute l'argumentation du premier tercet est avant tout conçue pour que la pointe antithétique, habilement reléguée au vers final, inverse avec brio la transformation de l'enfer en paradis. La fin n'est pas exempte d'ironie, faisant d'une fabulation si dramatique le point culminant de l'éloge de la dame, ce qui laisse entrevoir les peines endurées par l'amant malheureux.

Le poète reformulera à nouveau cette pointe finale au sein d'un cycle de sonnets consacré à la triple divinité Lune-Diane-Hécate. En réalité, ces trois noms n'apparaissent que dans le premier poème, que nous examinerons plus tard. Le deuxième est adressé à la « Princesse des enfers » (v. 1) ; la destinataire reste donc la même, ce que confirmera l'identification à la lune : « Puisque vous commandez au nocturne héritage / Tenant le frein des mois et le voile des jours » (v. 5-6). Une telle assimilation de l'aimée à la déesse infernale permet d'imprimer un sens nouveau à la transformation de l'enfer en paradis, qui serait déjà consommée. La même idée est réitérée à la fin du troisième sonnet du cycle (f. 147r^o) :

Ce que de beau l'on voit au cabinet d'amour,
De plus parfait au ciel, ma déesse le porte ;
Le soleil dans ses yeux sa lumière transporte
Et l'Amour vient forger ses dards à ce beau jour.
Il choisit dans son sein son désiré séjour,

L'aurore sur son teint mille roses apporte,
Cupidon de son poil d'une finesse accorte
Va traçant des liens pour lier à toujours.
Mercure descendu de la céleste empire
Écoutant ses discours il commença de dire :
« Ha, j'ai perdu mon heur », se sentant échauffer.
Mais Pluton cependant tout couvert de fumée,
Surpris de sa douceur, d'une envie charmée,
La ravit pour former un paradis d'enfer.

La peur manifestée par Pluton dans le sonnet de Flaminio de Birague se transforme ici en désir devenu réalité. Le poète fait allusion à l'enlèvement de Proserpine, mais les sonnets précédents suggèrent clairement une confusion entre cette dernière et Hécate, également considérée comme la déesse des enfers, et donc une identification réitérée de la bien-aimée avec la « triple Diane ». Ainsi, le sens de ces poèmes repose sur le fait que la destinataire répond au nom de Diane. Puisque son nom n'est plus repris dans la suite de l'album et qu'aucun autre n'y est mentionné, il est impossible de savoir si tous les poèmes s'adressent à la même femme ou si l'auteur envisageait de les intégrer dans un livre d'*Amours*.

Les quatrains sont consacrés à la description des beautés de la dame. L'introduction du sonnet (v. 1-2) surprend par la mention du « cabinet d'amour », endroit fantastique et mystérieux. La référence immédiate au ciel indique que l'image évoque l'univers des idées platoniciennes. Le pittoresque n'est pas étranger à sa grâce, car les différents traits féminins sont présentés comme s'il s'agissait de vêtements sélectionnés dans un vestiaire. Le lyrisme de ces deux vers introductifs réside aussi dans leur syntaxe, grâce à l'inversion qui relègue le sujet et le verbe à la fin, mais aussi à la séparation de deux compléments de même type (« de beau », « de plus parfait au ciel »).

Pour la série des perfections de la dame, l'auteur s'en tient aux lieux communs du portrait pétrarquiste. L'éloge est quelque peu rehaussé par l'énumération d'actions, s'éloignant ainsi de l'uniformité de la description « pure ». Mais ce dynamisme ne brille réellement qu'avec la personnification des éléments atmosphériques (v. 3, 6), moins conventionnelle que le reste des images de la séquence. On pourrait même considérer comme un défaut les références répétées à Amour-Cupidon (v. 1, 4, 7), qui s'adaptent mal à la variété que l'énumération semble exiger.

Le récit dans les tercets est plus frappant, avec l'intervention directe des dieux dans le monde réel et l'identification de la bien-aimée en tant que déesse Hécate-Diane. Après le portrait physique, on peut apprécier le passage à l'éloge de qualités abstraites (« ses discours », « sa douceur »). Le fait que Mercure (premier tercet) et Pluton (second tercet) tombent amoureux de la même dame prolonge l'effet cumulatif des quatrains dithyrambiques, tout en dramatisant l'irruption du second dieu : avec l'enlèvement, Pluton devance brusquement l'autre soupirant divin. Des détails tels que le discours direct, d'une émouvante simplicité (v. 11), ou l'atmosphère sinistre évoquée par la fumée infernale autour de Pluton (v. 12) animent également la scène. La conclusion est surprenante, car elle intègre la bien-aimée dans un récit fantasmagorique et mythologique qui n'explique pas un phénomène réel (ce

qu'on observe, par exemple, dans les quatrains) et qui nie même cette réalité, plaçant la dame aux enfers. L'éloge suprême qu'est l'assimilation à la déesse Diane justifie cette sorte de licence fabuleuse. L'oxymore final du « paradis d'enfer » porte cet éloge à son point culminant, d'une façon originale. La transfiguration de dimensions cosmiques s'opère sous nos yeux, enveloppée dans l'attrait du ténébreux.

Les attributs les plus communs et caractéristiques de Diane (la forêt, la chasse avec ses flèches) ne sont décrits curieusement que dans le premier sonnet du cycle (f. 146^v), le seul qui désigne la triple facette de la divinité :

Imperièrre des mois, ma belle chasserresse,
La reine des enfers, du ciel et des forêts,
Seule unique qui peuz, belle et chaste princesse,
Darder dedans nos cœurs l'argentin de tes rais,
Garde de décocher ta flèche vainquerresse
Contre moi, car l'archer Cupidon de ses traits
Tout hérissé de dards, par vos yeux dont il blesse,
A fait sembler mon cœur à un bocage épais.
Si vous êtes au ciel, je ne suis plus en terre,
Aux enfers je m'en cours si l'ombre vous enserre,
Et je sens de vos traits la blessure toujours.
Lune, Diane, Hécate, au ciel, en terre, aux ombres,
Si vous fuyez mon cœur, si vous voilez mes jours,
Je vous irai trouver dans vos cavernes sombres.

Scève introduit le motif dans la poésie française de la Renaissance, avec des comparaisons successives de Délie à Hécate, Diane et la Lune (dizain XXII). De nombreux poètes reprennent le thème de la triple identité à la fin du XVI^e siècle, mettant l'accent comme notre auteur sur le triple royaume : ciel, terre et enfer. Cependant, dans la plupart des cas, il n'y a pas d'identification complète entre dame et déesse, mais une comparaison²⁵. La seule influence qui semble incontestable est celle de Jodelle, qui réalise cette fusion entre la destinataire de sa poésie amoureuse et la triple Diane²⁶. La correspondance posée au vers 12, avec des hémistiches rapportés, semble le calque d'un vers du poète de la Pléiade : « Lune, Diane, Hecate, aux cieux, terre, et enfers » (*Amours*, s. II, v. 13). Jodelle énumère également les domaines de la déesse au début de son sonnet : « Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur, / Diane, au Monde hault, moyen et bas preside » (v. 1-2). Il étend cependant ce schéma ternaire à l'ensemble de la composition, portant la technique des vers rapportés à son paroxysme. Dans le sonnet VII de ces *Amours*, l'amant imagine sa future entrée au paradis ou en enfer, pour proclamer que sa dévotion à la déesse omniprésente

25 Ainsi, Clovis Hesteau de Nuysement (*Amours*, s. VII) et Siméon-Guillaume de La Roque (*Meslanges*, À *Mademoiselle Diane d'Estrée*) louent dans leurs sonnets respectifs les similitudes et la supériorité de l'aimée sur Diane ; Isaac Habert (*Amours*, s. IV) raconte une rencontre où la déesse, bouleversée par la beauté de la dame, lui accorde sa chasteté ; Passerat, dans son sonnet À la lune, invoque la déesse nocturne pour qu'elle fasse connaître sa douleur à la bien-aimée, par le biais d'un rêve. Mathieu-Castellani (2002) commente certains de ces poèmes.

26 Voir l'étude consacrée à ce sonnet par Brunel (1992 : 87-97).

persistera (v. 9-14), ce qui n'est pas sans rappeler les décors esquissés à la fin de notre poème. Ces deux sonnets de Jodelle apparaissent copiés dans la partie centrale de l'album.

Les quatrains de notre sonnet présentent deux anomalies : les rimes croisées et la longue phrase qui occupe les deux strophes. L'accumulation initiale de vocatifs (v. 1-2) donne à l'invocation la gravité nécessaire, permettant d'identifier l'interlocutrice sans qu'il soit nécessaire de la nommer. La plus originale et la plus emphatique de ces périphrases est celle qui ouvre le poème, en raison du titre insolite octroyé à la déesse : Diane régit la succession des mois en qualité de Lune²⁷. Les périphrases suivantes permettent d'introduire des images qui seront développées ultérieurement. La figure mythologique est immédiatement assimilée à l'aimée, par l'éloge hyperbolique (v. 3-4). L'image sophistiquée qui clôt la strophe (« l'argentin de tes rais ») combine un bel adjectif substantivé, marque de la Pléiade²⁸, et les métaphores superposées des rayons-flèches issus du regard. Le second quatrain confirme ce portrait spirituel d'une Diane doublement chasserresse. L'amant exhorte la dame-déesse à ne pas l'achever avec ses emblématiques flèches de chasse, après avoir déjà enduré une décharge abondante provenant des yeux²⁹. La comparaison du cœur avec une forêt apparaît également au début d'une chanson d'Amadis Jamyn (1584 : 46r^o), reprenant littéralement le syntagme clé, coïncidence qui ne semble pas fortuite : « Qui veut voir un boccage espais / Ou bien une forest de trais / Vienne voir de combien de fleches / Amour en mon cœur fait des breches » (v. 1-4).

Même si le vers 11 insiste sur l'identité de la chasserresse, sans apporter d'informations nouvelles, les tercets reposent fondamentalement sur sa qualité de triple reine (v. 2). Le vers 12 est le seul qui s'inspire du mécanisme des vers rapportés, adouci d'ailleurs par l'absence de verbes et par le fait que les deux groupes ternaires renvoient à un seul personnage. Le dynamisme associé à la figure de Diane, qui doit se rendre dans ses différents royaumes, motive la fantaisie des persécutions cosmiques, liées sans doute à la mort et proclamées ainsi comme des preuves d'amour³⁰. La catabase évoque le mythe d'Orphée. Les « cavernes sombres », associées à la profondeur de la forêt, viendraient discrètement compléter la série de destinations en principe inaccessibles, indiquée par la multiplication de brèves propositions conditionnelles (v. 9, 10, 13). La pointe est efficace aussi en raison de sa nuance sinistre : chacun des trois derniers vers culmine dans une évocation des ténèbres, liée à une identité différente de la triade divine.

Le thème du rêve érotique, beaucoup plus courant, est développé de manière assez typique dans un autre sonnet (f. 150r^o)³¹ :

27 Voir une image similaire dans le sonnet de Passerat mentionné dans une note précédente : « Et la sœur du Soleil, et la mere des mois » (v. 2).

28 Du Bellay substantive « argentin » afin de décrire la couleur des rivières (*Divers Jeux Rustiques, Chant de l'Amour et du Printemps*, v. 149; *Prosphonématique au roy treschretien Henry II*, v. 106).

29 Dans les sonnets cités de Nuysement et de La Roque, qui comparent la bien-aimée à Diane, la pointe finale repose aussi sur la distinction entre ces deux types de flèches, qui ne proviennent pourtant pas de la même personne. La véritable flèche, attribuée à Diane, se révèle moins puissante que la flèche métaphorique, venant de la dame : « Son trait nous va tuant, et le tien nous conserve » (v. 14) ; « Vous differez d'un point : Diane en ces bas lieux / Ne blesse par ses traits que des bestes sauvages, / Mais ceux de vos regards touchent au cœur des Dieux » (v. 12-14).

30 Cf. Jamyn : « Suivant vos pas memes en la nacelle / Du vieil Caron, la mort me seroit belle » (*Oriane*, s. XLII, v. 13-14).

31 La présence de ce thème dans la poésie de la Pléiade et de la fin du XVI^e siècle est analysée par Mathieu-Castellani (1975 : 147-162), Weber (1994 : 361-364), Bokdam (2012), Lionetto (2020).

Un soir me souvenant de la peine meurtrière
Dont Amour par vos yeux tyrannisait mon cœur,
Étonné de mon mal, blâmant votre rigueur,
Un sommeil emplumé me charma la paupière.
Lors il me fut avis qu'une douce lumière
Éclairait au devant d'Amour mon belliqueur,
Lequel vous amenant comme votre vainqueur
Me dit : « tiens, venge-toi de ta belle guerrière ».
Fini qu'il eût ses mots disparaissant soudain,
Je me jette du lit pour baiser votre main,
Votre bouche et votre œil plein d'amoureux encombre.
Mais comme j'étais près de moissonner mon mieux,
Quelque bruit m'éveilla ; lors je vis que mes yeux
Au lieu de vos beautés n'idolâtraient qu'une ombre.

Le premier quatrain fait référence au moment qui précède l'irruption du sommeil, ce qui permet d'établir un contraste expressif entre ces pensées angoissantes préalables et l'extase illusoire. Sur le plan stylistique, il faut noter les épithètes métaphoriques : « peine meurtrière » (v. 1), « sommeil emplumé » (v. 4)³². Les deux expressions sont d'ailleurs intégrées dans des images plus vastes, basées sur la personnification de l'amour et du sommeil, mais aussi des objets de leurs actions respectives : le cœur et la paupière.

Dans la deuxième strophe, la scène d'ouverture du rêve constitue en quelque sorte un nouveau prélude, car la rencontre amoureuse n'aura lieu qu'aux tercets. Sans l'explicitement, le poète parvient à évoquer l'approche progressive du personnage d'Amour : la lumière énigmatique que celui-ci projette, comme aperçue au loin, est ensuite assimilée à la dame. Les mots prononcés par Amour (v. 8) contribuent également à animer la scène. La notion de vengeance semble conforme à la plainte exprimée dans le premier quatrain, mais en même temps son ironie est mise en lumière dans les vers suivants : cette vengeance n'implique aucun préjudice ou intention répréhensible, mais simplement la satisfaction mutuelle refusée jusqu'ici par la dame³³. Le curieux qualificatif accordé à Amour, « mon belliqueur », assure la cohésion en rappelant la caractérisation initiale du personnage³⁴.

La disparition de l'Amour (v. 9) est aussi mystérieuse que son apparition. Une autre précision qui concrétise le récit est la référence au lit : l'amant reste donc au même endroit où il se trouvait au moment de s'endormir, détail qui crée une ambiguïté entre réalité et fiction, soulignant également la continuité entre la frustration et la rêverie libératrice. L'humour subtil qui se dégage de ce type de poème point surtout dans le premier tercet, en raison de l'élan qui s'empare de l'amant heureux, proportionnel à la frustration accumulée. Ce transport est évoqué à la fois par le geste frénétique (« je me jette du lit ») et par

32 Passerat utilise une image presque identique dans son sonnet À la lune : « ayant en ton pouvoir / Des songes emplumez la bande charmeresse » (v. 10-11).

33 Dans un sonnet adressé au Songe, Jamyn emploie la même expression : « Par toy je pren de mes maux allegeance, / Du temps perdu et d'elle j'ay vengeance » (*Oriane*, s. XXXIX, v. 9-10).

34 Cf. Guy de Tours : « O belle main, ainçois ô belle nasse, / Où m'emprisonne Amour mon belliqueur ! » (*Second Livre des Souspirs amoureux*, s. XV, v. 3-4).

l'énumération des parties du corps embrassées, avec un mouvement ascendant qui culmine curieusement dans l'œil. Des métaphores élaborées clôturent les vers 11 et 12. La première, l'œil plein d'« amoureux encombre », confirme le sens de la délivrance allégorique de la dame par Amour ; la seconde, « moissonner mon mieux », allie parfaitement espièglerie et délicatesse³⁵.

Le réveil soudain, conclusion inévitable des poèmes de ce genre, est raconté avec une concision troublante (v. 13-14), qui évoque la sensation immédiate du vide. L'émotion que comporte cette déception brutale n'est même pas décrite, étant seulement suggérée par les dimensions de l'erreur fatale. L'opposition au sein du dernier vers parvient ainsi à exprimer le contraste brutal entre la ferveur extrême, évoquée par le verbe « idolâtrer », et son vain objet. Le dernier terme, « ombre », a par ailleurs une évidente connotation lugubre.

Certes, aucun des poèmes analysés ne montre l'audace d'un Aubigné, la virtuosité rhétorique d'un Jodelle ou l'élégance d'un Jamyn, mais cela ne doit pas nous cacher leurs qualités : l'assimilation complète des usages poétiques de l'époque, en particulier des formules et des thèmes les plus novateurs ; la structure soignée de chaque pièce, avec une attention particulière portée à la pointe dramatique ou humoristique ; l'enchaînement d'images avec aisance ; la fantaisie des dialogues et des récits allégoriques. Dès lors, une édition critique de l'album, sur le modèle de celles qui ont été récemment consacrées à des manuscrits similaires³⁶, serait la bienvenue.

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV. (2004) : *Album de poésies. Manuscrit français 25455 de la BNF*. Colette H. Winn et François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2009) : *Album de poésies de Marguerite de Valois*. Colette H. Winn et François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2019) : *Album de poésies des Villeroy*. Colette H. Winn, François Rouget, Stephen Murphy, Jean Balsamo (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2021) : *Album Louise de Coligny*. Jane Couchman, Colette H. Winn (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AUBIGNÉ, Agrippa d' (2019) : *Le Printemps*. Véronique Ferrer (éd.). Genève : Droz.
- BAÏF, Jean-Antoine de (2002-2006) : *Œuvres complètes*. Jean Vignes (éd.). Paris : Honoré Champion.
- BELLEAU, Rémy (1995-2003) : *Œuvres poétiques*. Guy Demerson, Jean Braybrook, Maurice-F. Verdier (éd.). Paris : Honoré Champion.
- BIRAGUE, Flaminio de (1998) : *Les Premières œuvres poétiques* (t. I). Roland Gillot et Michel Clément (éd.). Genève : Droz.
- BOKDAM, Sylviane (2012) : *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*. Paris : Champion.

³⁵ Comparer avec l'utilisation dramatique par Ronsard d'une image similaire : « La Mort a moissonné mon bien en sa verdure » (*Seconde partie sur la mort de Marie*, s. II, v. 4).

³⁶ *Album de poésies. Manuscrit français 25455 de la BNF* (2004), *Album de poésies de Marguerite de Valois* (2009), *Album de poésies des Villeroy* (2019), *Album Louise de Coligny* (2021).

- BOULAND, Ludovic (1909) : « Poésies offertes par Henri de Foix à Marie de Montmorency », *Bulletin du Bibliophile*, 3 (15 mars), 121-125.
- BRUNEL, Pierre (1992) : *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DESPORTES, Philippe (1959) : *Les Amours de Diane*. Victor E. Graham (éd.). Genève : Droz.
- DU BELLAY, Joachim (1903) : *Œuvres complètes*. Léon Séché (éd.). Paris : Revue de la Renaissance.
(1974) : *L'Olive*. Ernesta Caldarini (éd.). Genève : Droz.
- DURANT, Gilles (1594) : *Les Œuvres poétiques du sieur de La Bergerie, avec les imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*. Paris : A. L'Angelier.
- HABERT, Isaac (1999) : *Amours et baisers*. Nathalie Mahé (éd.). Genève : Droz.
- HESTEAU DE NUYSEMENT, Clovis (1994) : *Les Œuvres poétiques. Livres I et II*. Genève : Droz.
- HOBSON, Geoffrey D. (1970) : *Les Reliures à la fanfare : le problème de l's fermé, une étude historique et critique de l'art de la reliure en France au XVI^e siècle*. Amsterdam : G. Th. Van Heusden.
- JAMYN, Amadis (1584) : *Le Second Volume des Œuvres*. Paris : Robert le Mangnier.
(1973) : *Les œuvres poétiques. Premières poésies et Livre premier*. Samuel M. Carrington (éd.). Genève : Droz.
(1978) : *Les œuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*. Samuel M. Carrington (éd.). Genève : Droz.
- JODELLE, Étienne (2003) : *Les Amours*. Emmanuel Buron (éd.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LA ROQUE, Siméon-Guillaume de (1983) : *Poésies. Amours de Phyllis et Diverses Amours*. Gisèle Mathieu-Castellani (éd.). Paris : Nizet.
- LIONETTO, Adeline (2020) : « 'Batir sus l'incertain du sable'. Le songe dans les *Amours* (1553) de Pierre de Ronsard », *L'Année ronsardienne*, 2, 39-59.
- MAGNY, Olivier de (1999) : *Œuvres poétiques*. François Rouget (éd.). Paris : Honoré Champion.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990) : *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelona : PPU.
- MAROT, Clément (1993) : *Œuvres poétiques*. Gérard Defaux (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1975) : *Les thèmes amoureux dans la poésie française : 1570-1600*. Paris : Klincksieck.
(2002) : « La figure de Diane dans la poésie baroque et maniériste : de la dramatisation du mythe à sa décoloration », *Albineana*, 14, 149-168.
- PASSERAT, Jean (2021) : *Œuvres poétiques françaises*. François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- PICOT, Émile (1912) : *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*. Tome quatrième. Paris : Damascène Morgand.

- RONSARD, Pierre de (1993-1994) : *Œuvres complètes*. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (éd.). Paris : Gallimard.
- ROUGET, François (2019) : « Poésie et sociabilité en France vers 1570. L'album de vers de Marie de Montmorency », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119^e Année-1, 3-22.
- SCÈVE, Maurice (1984) : *Délie : Objet de plus haute vertu*. Françoise Charpentier (éd.). Paris : Gallimard.
- TERVARENT, Guy de (1963) : « Une cryptographie répandue en France au XVI^e siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 107 (1), 71-79.
- TOURS, Guy de (1878) : *Premières Œuvres et Soupirs amoureux*. Prosper Blanchemain (éd.). Paris : Léon Willem.
- VAGANAY, Hugues (1903) : « Un modèle de Desportes non signalé encore : Pamphilo Sasso », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 10^e Année (2), 277-282.
- WEBER, Henri (1994) : *La création poétique au XVI^e siècle en France : de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*. Paris : Nizet.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Eduardo Aceituno Martínez est docteur en littérature française et enseignant à l'Université de Grenade. Ses recherches se sont concentrées sur les aspects théoriques et créatifs de la poésie française du XVI^e siècle, avec une attention particulière à Amadis Jamyn. Il a également consacré des études à divers écrivains français du XX^e siècle et contemporains, comme Marcel Aymé, Patrick Modiano ou Maryse Condé.

Date de soumission : 15-09-2023

Date d'acceptation : 15-11-2023

LA POÉTICA DEL VIENTO EN *LA MADRE* (GRAZIA DELEDDA, 1920) (The Symbol of the Wind in *La madre* (Grazia Deledda, 1920))

José Luis Aja Sánchez*
Universidad Pontificia Comillas

Abstract: The narrative of Grazia Deledda (1871-1936), characterized by a psychological approach strongly influenced by romantic-idealistic themes in which Sardinian culture and the landscape play a special role, is built around two essential components: the substrate of primitive civilizations and the expressive function of the natural environment, which are embodied through a powerful symbolic structure. This article analyzes the significant value of the wind in the novel “La madre” (1920), allowing us to delve into the understanding of the compositional procedures that the author commonly employs. Our study employs tools from both the philosophy of language and linguistics—specifically semantics—to approach the understanding of the symbol, as well as its referential and dynamic value.

Keywords: Grazia Deledda, Anthropology, Symbol, Semantics, Poetic discourse.

Resumen: La narrativa de Grazia Deledda (1871-1936), caracterizada por un psicologismo de fuerte impronta romántico-idealista en el que la cultura sarda y el paisaje cobran un protagonismo especial, se construye en torno a dos componentes esenciales: el sustrato de las civilizaciones primitivas y la función expresiva del medio natural, que se plasman mediante una poderosa estructura simbólica. En el presente artículo se analiza el valor signifiante del viento en la novela *La madre* (1920), lo que nos permite profundizar en el conocimiento de los procedimientos compositivos que la autora utiliza habitualmente. Nuestro estudio recurre a las herramientas que tanto la filosofía del lenguaje como la lingüística —y, de forma más concreta, la semántica— ofrecen al investigador con el fin de acercarnos al conocimiento del símbolo, así como a su valor referencial y dinamizador.

* **Dirección para correspondencia:** José Luis Aja Sánchez, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe. Universidad Pontificia Comillas. Calle Universidad Pontificia Comillas 3-5. 28049 Madrid (jlsanchez@comillas.edu // joseluisajasanchez@gmail.com).

Palabras clave: Grazia Deledda, Antropología, Símbolo, Semántica del discurso poético.

1. Objetivos

El objetivo del presente trabajo es analizar las estructuras simbólicas presentes en la novela *La madre*, de Grazia Deledda (1920), y, de forma más específica, el valor significativo del viento. Asociado a los restantes elementos —agua, fuego y tierra—, el viento contribuye, junto a otras mecánicas de significación, a la construcción de un dinamismo de la imaginación a partir de la materia (Bachelard 2019b: 7-9). La necesidad de dar forma y de vertebrar este imaginario (Durand 1981: 28-29) nos lleva a analizar las concomitancias y divergencias en torno al concepto de imagen y de símbolo desde la perspectiva planteada por la filosofía —Sartre, Bachelard— para tener en cuenta, asimismo, las lecciones de la psicología y de la antropología —Ricœur, Jung, Eliade— sobre el argumento. De este modo se pretende cimentar el edificio de la imaginación poética propuesto por Bachelard y que aplicamos aquí a la novela arriba indicada.

La necesidad de contextualizar este imaginario implica, asimismo, analizar el significado de *La madre* en la trayectoria de Grazia Deledda y su relación con otras obras de la autora desde la perspectiva de los estudios literarios. Sin embargo, no es posible abordar el trabajo que se desarrolla en estas páginas sin comprender la dimensión antropológica de esa civilización arcaica que Deledda nos muestra en la novela: un conflicto entre *logos* y *ethos* sobre el que se cimenta toda la estructura simbólica de la obra.

2. Metodología de trabajo

El método de trabajo utilizado consiste en una lectura atenta de la novela, en la que se ha dado prioridad al axioma clasificador propuesto por Gaston Bachelard en torno al agua, al aire, a la tierra y al fuego con el fin de describir el universo poético presente en *La madre*. Esta estrategia de acercamiento nos ha permitido ordenar el texto por taxonomías en función de los contextos relacionados con estos conceptos.

La ambivalencia y los diferentes matices interpretativos de los cuatro elementos en función de los contextos o de la interrelación que se producía entre ellos nos llevó a la articulación de una serie de isotopías de significado en torno a los valores simbólicos e imaginarios de la taxonomía elegida, en este caso el viento, asociado al aire. De hecho:

Ce qui compte objectivement, pour l'analyse du contenu, c'est la nécessité de reconnaître l'existence, dans certains cas, de plusieurs plans isotopes dans un même discours (Greimas 1964: 97).

Hemos encontrado un total de 58 contextos asociados de forma explícita al viento, un número significativo que permite analizar la presencia del término a partir de su valor simbólico y de su relación con otros componentes, los cuales contribuyen a la construcción del imaginario asociado al concepto.

3. La narrativa de Grazia Deledda. *La madre* (1920)

La figura de Grazia Deledda (1871-1935) ha sido estudiada en numerosas ocasiones y su posible adscripción a los movimientos literarios del momento ha generado siempre un vivo debate. Por su cronología y por las características de su narrativa es difícilmente vinculable al verismo de Giovanni Verga o de Luigi Capuana (Petronio 1980: 2605; Sapegno 1983: XI-XII; XIV; Sanna 2013: 58). Tampoco se la puede relacionar abiertamente con el decadentismo (De Michelis 1976; Cecchi 1969: 541), aunque, tal y como indica Sapegno, mantiene con este movimiento ciertas afinidades conceptuales:

Grazia Deledda si troverà ad esser contemporanea, e certo non del tutto ignara, delle varie vicende e manifestazioni del decadentismo del primo Novecento, dall'estetismo, al simbolismo, al frammentismo lirico, ma sempre estranea e come refrattaria, chiusa nel nocciolo di un'ispirazione che, col passar del tempo, finiva coll'apparire sempre più appartata, remota ed arcaica (Sapegno 1983: XII).

Esta definición sintetiza de forma eficaz la dimensión simbólica y el arcaísmo idealista que define la obra de Grazia Deledda, no exenta de un cierto espíritu posromántico en el que emerge el relato de un mundo antiguo, precristiano y atemporal:

In due direzioni si muove allora la prima Deledda, da un lato nella ricezione dei moduli della letteratura nazionale del tempo, nutrita ancora di un vago e sognante romanticismo da post-feuilleton; e dall'altro in una evidente continuità col mondo nel quale era cresciuta, e che le appariva singolarmente ricco di un eccentrico patrimonio fantastico: il romanzo intimo da una parte, e altrove il fedele racconto di una tradizione orale (Dolfi 1979: 45-46).

Dos son, por tanto, los rasgos característicos del universo deleddiano: el idealismo, de fuerte impronta lírico-simbólica, y la tradición oral, que conecta con el relato y con el mundo popular.

El idealismo de Grazia Deledda entronca con una literatura romántica que la autora conocía bien gracias a sus lecturas de Manzoni y de Foscolo, pero también de Victor Hugo, de Eugene Sue y de Heinrich Heine, que dejaron una profunda huella en su forma de interpretar el mundo y la literatura (Piromalli 1980: 2622), así como de la literatura rusa, concretamente de Gogol, Dostoievski y Tolstói, autores leídos con frecuencia por la autora (Cecchi 1969: 544; Petronio 1980: 2603; Sapegno 1983: XV). Ejemplo de este idealismo es la clara simbiosis entre naturaleza, emoción e intimidad, una relación recurrente entre los estudiosos de la autora (Guiso 1996: 51; Sanna 2013: 99). De hecho, cuando Grazia Deledda recibió el Premio Nobel en 1926, el discurso de Henrik Schück hizo hincapié en esta habilidad de la autora a la hora de evocar el paisaje antiguo para colocarlo en función de la psicología de los personajes, así como al servicio de sus sentimientos cuando evoca su Cerdeña natal (Sanna 2013: 99).

El otro eje importante en torno al que gravita la literatura de Grazia Deledda es el relato oral, reflejo de la cultura tradicional de Cerdeña siempre presente en la narrativa de la

autora (Sanna 2013: 197). Las reuniones familiares durante las largas noches de invierno para escuchar leyendas populares son un recuerdo recurrente. Buen ejemplo de ello es el microrrelato sobre el muflón que aparece en la novela autobiográfica *Cosima* (Deledda 1983: 713-716), y que Deledda escucha en boca de una mujer del pueblo al servicio de la familia. Este imaginario que la autora reproduce en sus novelas nos pone en contacto con la realidad de la Barbagia, una zona montañosa y agreste del noreste de Cerdeña que fue su lugar de nacimiento.

Relatos orales como los recopilados en *Chiaroscuro* (1913) dejan una clara huella tanto en las tramas como en los personajes secundarios de la narrativa mayor, donde Deledda reutiliza las estructuras simbólicas en las que, a menudo, se fundamentan estas tradiciones de transmisión oral. Bruno Bettelheim, de hecho, afirmaba que, en las fábulas populares, «los símbolos son ficciones, útiles para ordenar y comprender los procesos mentales» (1994: 87). Normalmente estos relatos orales siguen los siguientes parámetros (Cerina 1996: 135-139):

—Los acontecimientos de la vida cotidiana coexisten con lo mágico.

—Se vislumbra una dimensión ético-antropológica propia de una sociedad arcaica, cuyas costumbres, ritos y ritmos existenciales se desarrollan según los ciclos vitales marcados por la naturaleza y por las estaciones del año.

—Aparecen con frecuencia seres híbridos en los que se funde la naturaleza humana, la naturaleza animal y la naturaleza vegetal. Es frecuente la atribución de cualidades humanas a los animales.

—Los difuntos y las almas de personas desaparecidas reaparecen constantemente, pues no se produce una frontera clara entre la vida y la muerte. De ahí se deriva una concepción de la dimensión temporal completamente ajena a la del mundo contemporáneo.

La interrelación entre paisaje, emoción e intimidad encuentra en el símbolo una fórmula expresiva extraordinariamente eficaz. Toda la narrativa de Grazia Deledda se caracteriza por una separación física de la realidad en la que la isla de Cerdeña cobra una dimensión mítica y legendaria (Guiso 1996: 12). De hecho, la Cerdeña que aparece en la obra de Grazia Deledda es

[...] un'operazione della memoria: viva ed immutabile certo, ma letta e proposta sempre più come simbolo e sempre meno come luogo concreto con l'implicito trasecolare del realismo in una dimensione temporale indefinita (Guiso 1996: 13).

La presencia del símbolo aparta a Grazia Deledda de novelistas como Giovanni Verga o Luigi Capuana, a los que ha sido asociada en numerosas ocasiones tal y como indicábamos al principio de este estudio. El uso del símbolo impone una estrategia de desplazamiento, en el que lo real se aproxima a lo figurado (Pittalis 1983; Cannas 2005). No debemos olvidar que buena parte de la obra escrita por la autora es un ejercicio de memoria y de nostalgia, ya que Deledda abandonó la isla tras su matrimonio con Palmiro Madiesani en 1900 para establecerse definitivamente en Roma. Su contacto con la isla y con Nuoro, su ciudad natal,

es cada vez más esporádico a partir de ese momento (Sanna 2021: 15-17). En este sentido, el retrato de Cerdeña se convierte en un trasfondo vinculado a un ejercicio de la memoria, a un escenario ideal que escapa a cualquier pretensión realista.

La Sardegna di Grazia Deledda è più un'immagine, la ricostruzione di una speranza personale e l'ambito in cui numerosi personaggi si muovono, sia pure ridando visibilità a luoghi reali, riconoscibili e riconosciuti da tanti che ancora li abitano, e insieme proiezione dei suoi desideri, aspettative, sentimenti di odio e di amore (Guiso 1996: 44).

La novela, que narra el sentimiento de culpa de Paulo, el párroco de Aar, a causa de su relación sacrílega con Agnese, y el sufrimiento que esta situación acarrea a su madre, Maria Maddalena, se ajusta a un esquema narrativo tentación → deseo → pecado → remordimiento (Dolfi 1979: 111) recurrente, con variantes de mayor o menor calado, en el conjunto de sus novelas. El tratamiento cronológico está caracterizado por varios saltos temporales y por la creación de un clímax crepuscular, favorecido por una gama cromática claramente vinculada a la oscuridad. La mayor parte de la acción transcurre durante la noche, otro elemento de gran valor simbólico que pone en contacto el medio natural —casi todos los encuentros entre Paulo y Agnese se producen bajo la luna y la acción del viento— con las emociones —la tensión espiritual de Paulo y el sufrimiento de su madre se acercan a una experiencia infernal— (Dolfi 1979: 51-65).

El mal en *La madre* cristaliza en torno a la presencia diabólica, una constante a lo largo de la novela. Se trata de un diablo polimorfo y caótico: su esencia es cristiana, pues está en la tentación carnal de Paulo, pero sus manifestaciones están vinculadas al fuerte sustrato pagano siempre presente en la cultura sarda y en sus tradiciones. Esta presencia de las fuerzas ocultas y de las pulsiones primitivas son un retrato de la Cerdeña que Deledda vivió en su juventud y que pone de manifiesto un conflicto entre *ethos* y *logos*, esencial para comprender el anclaje simbólico sobre el que se desarrolla toda la poética de la novela.

4. El conflicto entre *logos* y *ethos*

La obra de Grazia Deledda pone de manifiesto el conflicto, propio del mundo antiguo, entre *logos*, entendido como palabra, como forma de conocimiento, y *ethos*, entendido como costumbre, conducta.

Grazia Deledda intuía que un acercamiento al mundo rural de Cerdeña desde el *logos*, es decir, desde la herencia ilustrada y desde el racionalismo científico que propició los cambios sociales de los siglos XIX y XX, estaba condenado al fracaso. Consciente de la particularidad cultural de Cerdeña, vivida en primera persona, se propone recrear, a través de la literatura, un universo antiguo, detenido en el tiempo (Deledda, 1996; Sanna 2013: 80), caracterizado por un estatismo cuyos confines son la montaña y una dimensión cósmica que se expresa en clave poética a partir de un consistente sistema simbólico centrado en las fuerzas de la naturaleza. El acercamiento de Grazia Deledda a la ancestral cultura de su tierra es, desde el punto de vista conceptual, conciliador y profundamente respetuoso:

El pueblo de Nuoro no es más salvaje que cualquier otro pueblo olvidado y abandonado a su suerte. Tiene los defectos, las virtudes y las pasiones del hombre primitivo, y las supersticiones que, por lo demás, son patrimonio general de todos los pueblos (Deledda 1894: 6) [todas las traducciones de los textos de Grazia Deledda son nuestras].

Estos comentarios de Grazia Deledda nos llevan a establecer una analogía con el método de estudio antropológico propuesto por Ernesto De Martino a mediados del siglo xx. Tal y como se deduce de este pasaje, no es posible acercarse a estas culturas arcaicas desde el racionalismo objetivo con el fin de modernizarlas, pues de este modo se niega la posibilidad de comprender otras realidades presentes, especialmente en todo aquello relacionado con lo sobrenatural: «La scienza sperimentale della natura si è costituita togliendo a proprio ideale una natura purificata da tutte le “proiezioni” psichiche della magia» (De Martino 2007: 52).

Benedetto Croce, en su reseña a *Il mondo magico* de Ernesto de Martino (1948), resume claramente el drama de una sociedad en la que la religión y los ritos son la forma de hacer frente a las adversidades en un mundo donde no hay una diferencia clara entre la realidad exterior y la realidad espiritual. Entre los personajes que pueblan las novelas de Grazia Deledda no existía aún un concepto contemporáneo de persona desligado del entorno natural (Croce 1948). Parecen moverse en una dicotomía constante entre razón y barbarie, entre el espíritu cristiano y las fuerzas de la naturaleza (Paci 1950).

Il dramma storico della magia si inizia con la angosciosa esperienza di una presenza che non riesce a mantenersi di fronte al mondo, e quindi di un rischio estremo e definitivo, rispetto al quale tutti gli altri che sono connessi al vivere umano perdono il loro significato e il loro rilievo. Ora è per entro quest'angosciosa esperienza che si costituiscono le prime più semplici rappresentazioni magiche segnalatrici del rischio: prima fra tutte quella di un'influenza maligna a cui si è sottoposti, di una *estraneità* che fa violenza, di una forza demoniaca che costringe l'esserci ad abdicare (De Martino 2007: 115).

De este modo se pone de manifiesto otro rasgo característico del acontecimiento mágico en las sociedades primitivas: la suspensión de las dimensiones inamovibles en el mundo científico, acompañadas de una violenta transformación del medio natural claramente vinculable a la dimensión simbólica del relato.

Ejemplo de ello es el quebrantamiento de las coordenadas impuestas por el espacio-tiempo (De Martino 2007: 152-153) y una de sus manifestaciones más representativas son las apariciones de los muertos. Para el hombre antiguo no existe una clara cesura que separe la vida de la muerte, pues existe una línea discontinua en virtud de la cual los espíritus siguen entre los vivos. Tal y como vemos en este fragmento de *La madre*, Maria Maddalena dialoga con el párroco difunto de la aldea, que se aparece en el interior de la casa parroquial sacudida por el viento.

Tuvo la impresión de seguir soñando. Un sacerdote pequeño y grueso, con barba de varios días, estaba frente a ella y la miraba sonriendo. Pocos dientes quedaban en su boca desdentada y estaban negros por el exceso de tabaco. Sus ojos claros parecían amenazadores, pero en

realidad era como si se estuvieran burlando de ella. Lo reconoció de inmediato: era el antiguo párroco. «En realidad es un sueño», pensó. Pero en el fondo creyó que se decía eso a sí misma para infundirse ánimo y que la aparición era real (Deledda 1983: 407).

Maria Maddalena tiene, en el fondo, la conciencia de haber vivido una experiencia sobrenatural, si bien la vivencia se plasma en el plano de la ensoñación, que se desarrolla en medio de una tempestad donde el viento cobra, como veremos en el capítulo sucesivo, papel preponderante en la creación del clímax narrativo¹.

La indefinición de la realidad sensorial implica una transformación de la conciencia, que se refleja en otro fenómeno presente en *La madre*: la posesión diabólica. Esta suspensión del yo —que se plasma mediante la ya mencionada privación de los sentidos, o la ausencia de respuesta a estímulos relacionados con la vista o el oído— y el sometimiento a una fuerza devastadora se describen con claridad en la escena del exorcismo, en la que Paulo expulsa al demonio del cuerpo de Nina Masia:

La pequeña enferma llevaba tres días presa de las convulsiones, en un permanente intento de huida, muda y sorda a toda advertencia (Deledda 1983: 250).

Otro rasgo propio de ceremonias próximas al exorcismo que De Martino describe en *Il mondo magico* es la tensión muscular extrema:

La pequeña poseída dejó de agitarse y se quedó rígida; todo su cuerpo se tensó y pareció alargarse, con el cuello moreno estirado por encima del pañuelo que allí llevaba anudado y con los ojos fijos en el cura (Deledda 1983: 451).

Sin duda, Paulo se convierte tras el exorcismo en una especie de chamán para los habitantes de Aar:

Doblegado por una violenta conmoción, Paulo se arrodilló junto a la viuda, sin dejar de tocar el Libro. [El monaguillo] pensaba: «El hombre más bueno del mundo es él, que llora porque lee la palabra de Dios», y no se atrevía a levantar los ojos para mirarlo (Deledda 1983: 450-451).

Ernesto de Martino refleja claramente esta situación en *Il mondo magico*:

Ciò significa che, attraverso il riscatto dello stregone, tutta la comunità si apre al riscatto, può accedere alla salvezza. In questo senso lo stregone si configura come un vero e proprio Cristo magico, mediatore per tutta la comunità dell'esserci nel mondo come riscatto dal rischio di non esserci (De Martino 2007: 98).

1 Esta situación se repite en otras obras de la narrativa deleddiana. Es el caso de «El mago», un relato perteneciente a la colección *Racconti sardi*, donde el pastor que protagoniza la historia asiste a un acontecimiento sobrenatural —una piedra que habla— y duda de la veracidad de lo que está escuchando (Zangrandi 2019: 239). Zangrandi recoge el testimonio de Todorov en torno a la incertidumbre que siempre despierta, en el relato fantástico, todo aquello que se rige por normas ajenas a los seres humanos y que cobra tintes de sobrenatural (Zangrandi 2019: 238).

5. Símbolo e imaginación

En el presente apartado nos proponemos describir los rasgos que definen la naturaleza del símbolo y su relación con la expresión literaria.

Si nos atenemos a su etimología, el símbolo es un elemento que establece una unión, un vínculo (*συμβάλλω*) entre entidades o elementos diferentes, lo que atestigua su naturaleza referencial y su relación con los procedimientos de significación. Desde una perspectiva empírica, resulta evidente que el símbolo está estrechamente ligado al mundo de la imaginación, por lo que una fenomenología de lo simbólico se aparta, en cierto modo, de la consciencia y de la percepción del objeto, ya que estos son los rasgos que definen el mundo real (Sartre 1940: 34). De hecho, «[L]e symbole se crée par l'apprehension symbolisante. Cette apprehension se réalise par une déviation qui s'opère au niveau du savoir et pas par l'image comme telle» (Sartre 1940: 143). Así pues, el símbolo se mueve en el ámbito de una vida imaginaria que Sartre vincula a la intervención de conocimiento, del saber, y no de la percepción. Esta dimensión imaginaria está, además, claramente marcada por lo afectivo. Por este motivo es tan difícil diferenciar en este tipo de situaciones entre lo que sentimos y lo que percibimos (Sartre 1940: 180), ya que en el plano de la imaginación no elegimos tanto una imagen determinada cuanto un estado imaginario, con todas las implicaciones de significado que esta situación conlleva (Sartre 1940: 189). Este subjetivismo es, asimismo, una característica del símbolo².

Lo simbólico no está por tanto vinculado a una imagen o a una percepción, sino a una entidad interpretativa, a una conciencia imaginante (Sartre 1940: 127) que interpreta lo percibido y que lleva implícita una intención, un juicio, cuyas dinámicas de actuación vienen marcadas por el saber y por el tiempo, ya que el recuerdo es una forma primaria del conocimiento.

Gaston Bachelard plantea un acercamiento a las estructuras que articulan los procesos de la imaginación en el que se presta especial tanto a la forma como a la materia (2019b: 9). Coincide con Jean-Paul Sartre al considerar cierta banalidad en la imagen para centrarse en la idea de imaginación, en la que intervienen, igualmente, factores clave como la forma, el conocimiento y el tiempo, los cuales articulan una experiencia abierta de lo psíquico (2019b: 5-7). De este modo, la imaginación abandona el curso ordinario de las cosas para generar un universo poético, marcado por el dinamismo, por el movimiento y por la pluralidad de significados (2019b: 8-10).

La descripción de lo imaginario, especialmente en el marco de la creación artística y literaria, siempre se ha considerado una tarea compleja pues, en palabras de Henri Bergson, «le passage de l'affection à la représentation restera enveloppé d'un mystère impénétrable» (1946: 62). Con el fin de construir una fenomenología de lo imaginario, Bachelard propone encontrar un eje regulador que permita clasificar todos los fenómenos relacionados con la expresión creadora en torno a los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire (2019b: 13).

Tras estudiar la relación de lo simbólico con las estructuras de la imaginación pasamos a describir brevemente la naturaleza del símbolo desde una perspectiva epistemológica.

² El símbolo, al ser subjetivo, nos permite una libre circulación por todos los niveles de lo real, pues gracias a su valor como elemento unificador establece puentes entre realidades aparentemente irreductibles (Eliade 1968: 382).

Paul Ricœur, en su artículo «Le symbole donne à penser» (1959), esboza una filosofía del símbolo que se aparta de hierofanías anteriores para centrarse en su valor signifiante desde el lenguaje y la percepción, al tiempo que relaciona el concepto con la psicología.

Ricœur vincula el símbolo a la imaginación poética, a la creación de una imagen-verbo que va más allá de la representación y que nos conecta con el origen del ser, con el significado latente de las cosas. Del mismo modo que contribuye a la generación de una cultura colectiva a través del folklore o de la leyenda popular, puede definirse en términos de energía psíquica, al ser un vehículo privilegiado para la creación de un imaginario individual (1959: 61-65)³.

El símbolo contribuye a la construcción del texto literario en estrecha relación con el mito y con la alegoría. La alegoría podría definirse como el correlato retórico del símbolo y el mito como su correlato narrativo (Ricœur 1959: 67). Sin embargo, el símbolo es prelingüístico y no puede articularse como una forma de logos, sino que se encuentra en el texto como un valor primario, cuyo sentido se construye por analogía con otros símbolos. Desde la perspectiva del significado es por, tanto, una unidad menor de significación, tal y como proponen Lévi Strauss (1995: 226) y Gilbert Durand (2000: 22-23) desde una perspectiva estructuralista. Se caracteriza, como el mito o la alegoría, por su alusión a un imaginario, pero no es un relato en sí.

Dada su estrecha relación con lo imaginado, el símbolo puede ser considerado como un vehículo privilegiado para la expresión de las emociones prelingüísticas, de ahí otra de sus principales características: su opacidad. El sentido primero del símbolo se encierra en sí mismo y carece de relación analógica con otros significados.

El símbolo cobra significado por su multiplicidad, por su relación con otros símbolos, y genera redes de significado en ocasiones contrapuestas (Ricœur 1959: 69): interno vs. externo, régimen diurno vs. régimen nocturno⁴, ascenso vs. caída. Estas categorías pueden ser permeables o complementarse entre ellas. El símbolo, por tanto, puede tener múltiples valores, incluso ambivalentes: por ejemplo, en un discurso metapoético, el valor de las aguas turbias no es el mismo que el valor de las aguas que fluyen o de las aguas del mar, según la taxonomía que de este símbolo ofrece Bachelard en su obra *L'eau et les rêves*.

Desde una perspectiva antropológica, Mircea Eliade insiste en el valor del símbolo como herramienta expresiva de la sacralidad, una lectura relevante en el caso que nos ocupa dada la presencia de la religión en *La madre* y, especialmente, de los ritos de sustrato precristiano. Eliade insiste en el hecho de que el símbolo continúa aportando un valor signifiante aun cuando se haya dejado de comprender el mensaje trascendente que construía (1968: 377). Su carga emotiva establece un puente de unión entre diferentes dimensiones temporales.

Jung aporta un importante canal informativo sobre la naturaleza del símbolo al vincularlo con la expresión de lo psíquico. Tras establecer algunas definiciones que enlazan el símbolo con una concepción semiótica, una concepción simbólica y una concepción alegórica (1994:

3 De hecho, «il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, à une phénoménologie de l'imagination [...] quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme» (Bachelard 1992: 2).

4 De hecho, Gilbert Durand organiza el universo de la imagen en sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1979) en torno a dos agrupaciones fundamentales: el régimen diurno y el régimen nocturno.

544), similares a las expuestas por Ricœur o por Eliade, insiste en su capacidad para la expresión de funciones psíquicas entre lo racional y lo irracional, pues es representante de lo inconsciente (1994: 155-156) y de la vida psíquica tanto individual como de un grupo social.

6. Valores simbólicos del viento en *La madre*

El viento —significativamente presente en otros títulos de la autora como *Canne al vento* (1913) o *Il paese del vento* (1931)— pone de manifiesto la fragilidad humana y la inexorabilidad de un destino al que difícilmente pueden sustraerse los personajes, casi siempre subordinados al binomio culpa→expiación anteriormente mencionado (Cannas 2005). Alessandra Sanna profundiza en estas dinámicas al analizar la relación del viento con los personajes del relato «Il fiore caduto» (1912), donde el viento cobra el significado de mal presagio o proximidad de la muerte (2021: 68). Guiso también alude a la importancia simbólica de los cuatro elementos en *La madre*, confiriendo a la descripción de la naturaleza una dimensión antropomórfica que aparta la novela de postulados marcados por el verismo (1996: 28). Eleonora Fois, que ha estudiado el uso de la metáfora en *La madre* de Grazia Deledda, insiste en la necesidad de afrontar la lectura de la novela desde la relación subjetiva que se produce entre la descripción de la realidad y el constructo retórico (Fois 2021) para coincidir, con Guiso, en el aspecto antropomórfico de la naturaleza en la autora:

More specifically, anthropomorphism is a means to establishing a relationship between human beings and nature. Anthropomorphism reduces the distance and the difference between humans and the rest of the world by projecting a human identity onto something nonhuman (2021: 1).

Tras este breve repaso en torno a la literatura crítica sobre *La madre* y sobre el símbolo en Grazia Deledda, analizamos a continuación una selección de los 58 contextos de *La madre* en los que aparece el viento. Los fragmentos elegidos se han ordenado, en la medida de lo posible, a partir de las taxonomías de significado que Gaston Bachelard propone en el capítulo XI de su obra *L'air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, dedicado específicamente al viento (2019b: 291-308).

6.1. Viento como símbolo de la cólera divina

El viento, fuerza dinamizadora por excelencia, es desde un punto de vista cosmogónico energía creadora (Bachelard 2019b: 293). Suele representar, en su poder devastador, la cólera divina, incluso «la colère pure, la colère sans objet, sans prétexte» (Bachelard 2019b: 291). La presencia del viento como ira de los dioses es un elemento recurrente en el acervo literario universal, tal y como se desprende de los numerosos ejemplos —Blake, Poe, Conrad— que el propio Bachelard referencia. Este valor simbólico del viento es transversal y está presente en todas las culturas arcaicas. De hecho, Mario Massaiu, en su estudio sobre la cultura sarda en la literatura de Grazia Deledda afirma:

Normalmente il dio si manifesta con ira attraverso la natura. Una bufera, un temporale che sradica le piante e distrugge i boschi. [...] Una disgrazia che cade su un individuo o su un'intera famiglia è anch'essa segno che esiste una colpa anche lontana che deve essere punita (Massaiu 1972: 81).

El valor simbólico y narratológico del viento en *La madre* aparece prácticamente sintetizado en la primera escena de la novela. En ella, Maria Maddalena ve cómo Paulo, durante la noche, sale de la casa parroquial para reunirse con Agnese. Todo el clímax narrativo de esta descripción se construye a partir de dos de los cuatro elementos -agua del arroyo, viento- y de los símbolos nocturnos —noche, luna—. Las gamas cromáticas de la descripción se mueven entre el negro o el gris de las sombras —Maria Maddalena vigila los movimientos de su hijo en la oscuridad; siente un dolor nocturno por los amoríos de su hijo— y el blanco —la negra figura de Paulo, a causa de la sotana, contrasta con las paredes blancas de su habitación; la pizarra de la escalera exterior, con los muros encalados y la claridad de la luna—.

La casa se convierte en el espacio de la reflexión mientras la cólera divina se manifiesta a través del viento, que representa al diablo:

La madre ya había atrancado la puerta de la calle con dos travesaños de madera con el fin de que el diablo, en busca de almas durante las noches de viento, no pudiera entrar en casa. Pues ella, en el fondo, creía en estas cosas. Ahora pensaba, con amargura y medio burlándose de sí misma, que el espíritu del mal ya había entrado en la pequeña casa parroquial: bebía de la jarra de su Paulo y flotaba en torno a su imagen cuando se reflejaba en el espejo que había junto a la ventana (Deledda 1983: 389).

El drama íntimo de Maria Maddalena se manifiesta mediante una dinámica interior vs. exterior. Angela Guiso, inspirándose en los postulados de Juri M. Lotman sobre la construcción del relato, desarrolla un interesante trabajo sobre la dimensión semántica de las dinámicas binarias contrapuestas en la narrativa de Grazia Deledda (Guiso 1996: 17 y ss), que se reproduce no solo en el ejemplo de la casa parroquial, sino también en el de la iglesia. El viento ataca el interior de la construcción, trasunto de un yo ético, amenazando con derribar sus muros. Este dualismo, presente ya desde la primera escena, constituye el reflejo de una lucha que Paulo desarrollará a lo largo de toda la novela: la lucha entre el deseo y la obligación ético-moral, tal y como señala Wafan el Beih en su trabajo sobre el sentido de lo trágico en *La madre* (2009: 12).

Al final de este fragmento aparece el espejo, otro elemento simbólico que por su trascendencia merecería un estudio aparte, pues es recurrente a lo largo de la novela. Gaston Bachelard lo asocia a las aguas claras y a la dualidad especular (2019a: 33). Dos versiones de un mismo yo que, en el caso de Paulo, reflejan la lucha entre el bien y el mal, entre el deber y el deseo, al tiempo que permiten relacionar la actitud del personaje con el mito de Narciso y desarrollar una posible lectura en claves de psiquismo.

Maria Maddalena sale de la casa parroquial en plena noche para seguir los pasos de su hijo:

El viento la embistió con violencia, agitándole el pañuelo y ahuecando sus faldas; al parecer, quería obligarla a entrar de nuevo. Ella se anudó el pañuelo bajo la barbilla y avanzó con la cabeza gacha como para golpear el obstáculo; de este modo superó la fachada de la casa parroquial, el muro del huerto y la portada de la iglesia. Al llegar a la esquina se detuvo. Paulo ya había pasado por allí y como un gran pájaro negro, con los faldones del manto agitados por el vendaval, cruzaba el prado (Deledda 1983: 391-392).

La fantasía del vuelo es una imagen aérea aquí asociada al furor del viento. Frente a la dulzura y a la voluptuosidad que acompañan al vuelo y a su imagen onírica (Bachelard 2019b: 57), la connotación negativa impuesta por el color negro nos lleva a vincular el contexto al mal vuelo, a la pesadez y oscuridad que acompaña a los animales nocturnos (Bachelard 2019b: 96-97), pues la silueta de Paulo aquí descrita muestra una analogía clara con el murciélago.

La cólera del viento en este pasaje inicial de *La madre* se caracteriza por la interacción con otros elementos. Es el caso del agua, tal y como se deduce del siguiente contexto:

Grandes nubes en veloz carrera arrollaban la claridad de la luna, tan pronto azulada como amarillenta, que iluminaba el prado cubierto de hierba, la plaza sin empedrar donde se encontraban la iglesia y la casa parroquial, así como dos hileras de casuchas, construidas a ambos lados de una bajada serpenteante que se perdía entre los bosques del valle. La cruzaba, como otro camino gris y tortuoso⁵, el río, que se confundía con otras corrientes de agua y con otros caminos de aquel paisaje fantástico que las nubes, empujadas por el viento, componían y descomponían en el horizonte (Deledda 1983: 392).

En este fragmento aparece otro elemento simbólico significativo en la obra. Se trata de la luna, asociada a la poética de las aguas por la interacción entre los ciclos lunares y las mareas. Debido a su naturaleza cambiante y a su desaparición en determinadas semanas del calendario, la luna es un lugar de muerte y se caracteriza por su poder maléfico. En el Evangelio según San Mateo se asocia el estado lunático a la posesión demoniaca (Durand 1981: 96), un nivel de significación recurrente a lo largo de la novela ya que los encuentros entre Paulo y Agnese siempre suelen producirse en la misma atmósfera lunar que se percibe en estos textos.

La cólera divina en forma de viento recibe a Paulo y a su madre cuando llegan a Aar, tal y como indicábamos en el epígrafe 4:

Tras un recodo del camino, desde el cual se domina el valle y el descenso del río, el viento había embestido con tanto ímpetu a los viajeros que los caballos se detuvieron, relinchando y con las orejas enhiestas [...]. El viento sacudía las bridas como un bandido que asaltara a los caminantes agarrándolos por el cuello (Deledda 1983: 400).

5 Al igual que en el caso de las dinámicas binarias anteriormente mencionadas, Angela Guiso (1996: 37) analiza la importancia de la connotación adjetival para la construcción de los elementos simbólicos en los relatos breves de Grazia Deledda, una técnica claramente aplicable asimismo a *La madre*.

El clímax narrativo propiciado por el viento aparece enriquecido por otro elemento, el relincho de los caballos, lo que prueba la capacidad del símbolo para interactuar con otros símbolos de significado afin. El caballo, elemento recurrente en toda la narrativa de Grazia Deledda (véase, al respecto, el relato «La festa del Cristo», publicado en *Chiaroscuro*), es una figura ambivalente, asociada a las tinieblas y al mundo ctónico. Su naturaleza oscura y nocturna lo vincula con las pasiones violentas, con el fuego y con la ira, así como con la fuerza (Chevalier 1988: 208-217).

6.2. El sonido del viento

Bachelard hace hincapié en la importancia de la dimensión sonora del viento. Es un componente que contribuye a intensificar la tensión narrativa, en la que el conflicto generado por la culpa se relaciona con la naturaleza. Volvemos de nuevo a la escena inicial de la novela, donde, junto al sonido del viento, es interesante observar la fuerte connotación de todos los elementos acústicos, en ocasiones expresados mediante el uso de la prosopopeya —lamento de los álamos—, que son reflejo del estado anímico en que se encuentra Paulo:

El viento agitaba con furia los alisos negros y desfigurados como seres monstruosos que se alineaban en la plaza de la iglesia, frente al parapeto; el lamento de los álamos y de los cañaverales en el valle respondía al crujir de sus hojas. La angustia desasossegante de la madre que seguía a su hijo se confundía con todo aquel dolor nocturno, con el estertor del viento y el naufragar de la luna entre las nubes (Deledda 1983: 392).

Bachelard señala en *La poétique de l'espace* la interrelación entre la casa, el lugar de la protección y de la manifestación de la intimidad⁶, y los cuatro elementos. De hecho, la casa y el universo no son dos espacios yuxtapuestos (Bachelard 1992: 55), pues es el lugar que resiste a la furia rumorosa del viento y de las tempestades. Se trata de una recurrencia que podemos encontrar en *La madre* cuando ella constata que Paulo ha salido durante la noche en busca de Agnese al principio de la novela:

Los pasos furtivos del sacerdote parecieron detenerse durante algunos minutos: fuera solo se oía el rumor del viento, acompañado por el murmullo de los árboles que cercaban la casa parroquial: un viento no demasiado fuerte pero incesante y monótono, que parecía envolverla cada vez más fuerte con una ruda sogá, como si quisiera arrancarla de sus raíces para derribarla (Deledda 1983: 389).

En el contexto que vemos a continuación resulta evidente la analogía entre la casa y el agua del mar, otro elemento que en la poética de Bachelard aparece asociado al espacio íntimo de la morada (1957: 43). Estos son los recuerdos de María Maddalena cuando trabajaba en la cocina del seminario para pagar los estudios de su hijo:

6 Sobre la relación entre el viento y la expresión del drama íntimo en *La madre* de Grazia Deledda, véase el comentario de María Teresa Navarro, quien considera que, en el personaje de Cosima, «el viento se agita al unísono de su tormento interior» (Navarro 2006: 24).

También dentro [del seminario] todo temblaba por culpa del viento, que penetraba a través de las rendijas: y le parecía estar no ya en aquella alargada cocina de techos bajos y abuhardillados, sostenidos por una infinidad de vigas ennegrecidas por el humo y por el fuego, sino en una barca que navegara en medio de un mar tempestuoso (Deledda 1983: 405).

En este contexto, además, el viento aparece asociado al mar embravecido que, según Bachelard es uno de los primeros elementos significantes de la cólera universal y está asociado al agua, concretamente a las aguas violentas (2019a: 200-201). El mar es el elemento natural que con mayor fuerza canaliza la expresión de la furia y es un medio especialmente adverso, pues el hombre siempre sale derrotado cuando se enfrenta a él (2019a: 184).

El sonido del viento y su cólera es un elemento literario rastreable en numerosos autores de la tradición literaria del siglo XIX conocidos por la autora. Cecchi recuerda las lecturas de Thomas Hardy en torno a 1915 (1969: 542), haciendo especial hincapié en la impresión que las descripciones de la naturaleza causaron en la escritora⁷. D. H. Lawrence, en el prólogo a la primera traducción inglesa de *La madre*, afirmaba que la intensidad emotiva con la que estaban descritos los personajes le recordaba a *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë (Cecchi, 1969: 544-545), una relación que ha sido señalada en más ocasiones⁸.

6.3. Sosiego y serenidad. El viento benéfico

La presencia del viento es, como indicábamos al inicio, ambivalente. También está vinculada a una contemplación plácida de la naturaleza y a un impulso vivificador. Los vientos son fuerzas cósmicas que marcan la dialéctica entre el frío y el calor, entre la humedad y la sequedad (Bachelard 2019b: 303), por lo que pueden vincularse a la expresión de sentimientos contrapuestos. Veamos un ejemplo:

En aquel mediodía despejado volvía el viento, pero un viento tenue y armonioso de poniente que movía de forma dulce, luminosa, los árboles que cercaban la casa parroquial: toda la habitación se iluminaba alegremente con el reflejo tembloroso y risueño de sus hojas, y con la luz cambiante del cielo que entraba por el tragaluz, por el que se filtraban hilos plateados tan vaporosos como las nubes. Parecía que el viento tocaba su música leve (Deledda 1983: 449).

En el exorcismo de Nina Masia encontramos de nuevo la acción del viento, que esta vez es benéfica porque aparece asociado a las palabras del Evangelio:

⁷ Algunas obras de Thomas Hardy están construidas con un marco narrativo afin al de la obra de Grazia Deledda. Una lectura de *Tess of the Urberville* (1891) permite un análisis basado en el dinamismo de la materia similar al que estamos desarrollando en el presente trabajo, debido al valor simbólico de los cuatro elementos a lo largo de toda la novela. En ella, los espacios naturales de Wessex y de Dorset se convierten en un elemento clave de significación. Destaca la función de las aguas corrientes (Cuarta Parte, capítulo XXX), así como el papel de la luna y de las constelaciones (Quinta Parte, capítulos XXXVII XLIV), ámbitos elementales en los que la interacción del viento con su significado ambivalente —expresión de la cólera y del sosiego— aporta una dimensión emotiva esencial en la construcción del relato.

⁸ De hecho, en el capítulo IX de *Cumbres borrascosas* el viento tempestuoso arranca un árbol y parte del tiro de la chimenea. Asimismo, la acción del viento se convierte en un elemento narratológico trascendente en el encuentro entre Jane y Rochester en el capítulo XII de *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, publicada en 1847), que se repite en el capítulo XXV, cuando Jane corre en medio de la tempestad y del viento tras descubrir el engaño de su matrimonio.

La pequeña poseída dejó de agitarse y se quedó rígida; todo su cuerpo se tensó y pareció alargarse, con el cuello moreno estirado por encima del pañuelo que allí llevaba anudado y con los ojos fijos en el cura. Su boca empezó a entreabrirse: era como si las palabras del Evangelio, el susurro del viento y el crujir de las hojas de los árboles hubieran producido el efecto de un encantamiento (Deledda 1983: 451).

6.4. La respiración y las pulsiones vitales. El mundo íntimo

El viento también suele asociarse a la respiración. Genera una dicotomía entre la tempestad y los conflictos internos, pues la respiración conecta al hombre con lo infinito, de ahí su asociación a las fuerzas de la naturaleza (Bachelard 2019b: 306-307). Paulo, en el siguiente contexto, lucha contra el viento cuando va al encuentro de Agnese mientras se debate entre la castidad y la virtud. Lo mismo le sucedió a su madre cuando supo que estaba embarazada, una realidad vital de la que toma conciencia a través de la presencia del viento y, como dice en otro punto de la novela, con la expresión de lo telúrico, pues sintió que se estaba produciendo un terremoto:

Al volver la esquina de la iglesia el viento sopló de forma tan fuerte e impetuosa que tuvo que detenerse un momento. Agachó la cabeza, sujetando el sombrero con una mano y ajustándose el manto con la otra. Le faltaba la respiración. Tuvo una sensación de vértigo, como su madre cuando, frente al barranco que se precipitaba sobre el valle, se dio cuenta de que estaba embarazada (Deledda 1983: 410-411).

En el contexto que aparece a continuación encontramos a Paulo ante una situación similar. El símbolo del viento sirve, una vez más, como telón de fondo para expresar su situación emocional:

Cuando entró de nuevo en su habitación, el perfume de las rosas y el aspecto de las cosas, que parecían embebidas de su pasión, lo aturdieron: empezó a moverse de un lado a otro sin saber por qué, abrió la ventana y sumergió su cabeza en el viento. Le dio la impresión de ser una de las miles de hojas que se asomaban al vacío desde el cercado de la parroquia, tan pronto cubiertas por el gris de la penumbra como inundadas por la radiante luz de la luna, presas del viento y juguete en manos de las nubes (Deledda 1983: 416-417).

7. Conclusiones

Resulta evidente que la herramienta de análisis utilizada para el análisis de *La madre* aporta numerosos niveles de significación que pueden pasar desapercibidos en una lectura lineal de la novela.

Tal y como hemos indicado en el capítulo cinco, se pone de manifiesto que el símbolo, en este caso el viento, es una aprehensión subjetiva de la percepción marcada por la conciencia, en la que interviene no tanto la imagen como una experiencia emotiva marcada por el conocimiento, la memoria y el tiempo.

El carácter prelingüístico del símbolo sirve para la construcción de un imaginario en torno a los cuatro elementos a lo largo de la obra, debido, en parte, a la naturaleza narrativa

del texto, claramente marcado por una impronta idealista y por la personalidad de su mundo poético.

En lo específico, el análisis del viento en *La madre* nos permite llegar a las siguientes conclusiones en torno a la naturaleza del símbolo:

- El símbolo en las novelas de Grazia Deledda y, de forma particular en *La madre*, se convierte en un vehículo de significación capaz de conectar la Cerdeña de 1920 con la herencia, aún viva en ese momento histórico preciso, de las civilizaciones primitivas.
- El símbolo permite vertebrar un dinamismo organizador de la imaginación mediante la construcción de una red isotópica de significados. Todo ello demuestra que el carácter alusivo del símbolo se edifica a partir de otros símbolos, ya sean vinculados a la materia —aire, agua, tierra— o a otros elementos del mundo íntimo —casa, luna, espejo—.
- Los diferentes valores atribuidos al viento prueban claramente el carácter ambivalente del símbolo.
- La expresión literaria utiliza habitualmente el símbolo para la manifestación del psiquismo y en la construcción psicológica de los personajes en el caso de la narrativa.
- Las herramientas de análisis empleadas nos han permitido verificar el carácter universal de la construcción simbólica, pues se han citado obras afines al universo literario de Grazia Deledda en las que es rastreable un sistema organizador de la imaginación similar.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston [1942] (2019a): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: José Corti.
- ([1943] (2019b): *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: José Corti.
- ([1957] (1992): *La poétique de l'espace*. París: PUF.
- BERGSON, Henri (1946): *Matière et mémoire*. París: PUF.
- BETTELHEIM, Bruno (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- CANNAS, Andrea (2005): “Introduzione”. En Grazia Deledda, *La madre*. Nuoro: Illisso.
- CECCHI, Emilio (1969): “Prosatori e narratori del Novecento. Grazia Deledda”. Sapegno, Natalino y Cecchi, Emilio (eds.): *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 539-546.
- CERINA, Giovanna (1996): “Dalla leggenda folklorica al racconto fantastico”. *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel. Atti del Convengo Grazia Deledda, 25-27 ottobre*. Galtelli: Comune di Galtelli.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- CROCE, Benedetto (1948): “Recensioni a *Il mondo magico*”. De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 240-241.

- DE MARTINO, Ernesto (2007): *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri,
- DELEDDA, Grazia (1812) [1983]: *Chiaroscuro. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 823-883.
(1894): *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Roma: Forzani.
(1920) [1983]: *La madre. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 387-511.
(1937): *Cosima. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 691-820.
(1996): *Novelle*. A cura di Giovanna Cerina, vol. 6. Nuoro: Illisso.
- DOLFI, Anna (1979): *Grazia Deledda*. Milano: Mursia.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
(2000): *La imaginación simbólica*, trad. de Marta Rozjman. Buenos Aires: Amorrortu.
- EL BEIH, WAFAN (2009): “Il tragico ne *La madre* di Grazia Deledda”. *Rivista di letteratura italiana*, XVIII, 2. [<https://www.torrossa.com/en/resources/an/2207957>]
- ELIADE, Mircea (1938): “Scienza, idealismo e fenomeni paranormali”. De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 266-274.
(1968): *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- FOIS, Eleonora (2021): “Translating Anthropomorphic Metaphors: An Ecostylistic Contrastive Analysis of Grazia Deledda’s *The Mother*” *International Journal of English Linguistics*, vol. 12, No. 1, pp. 1-11. [<https://iris.unica.it/handle/11584/330858>]
- GREIMAS, Algirdas Julien (1964): *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- GUIISO, Angela (1996): *L'oltre e la sua ricerca*. Nuoro: Video Memory,
- JUNG, Carl Gustav (1994): *Tipos psicológicos*, trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*, trad. de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós.
- MASSAIU, Mario (1972): *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano: Culec.
- NAVARRO, M.^a Teresa (2006): “Presentación”. Grazia Deledda, *Cósima*, trad. de María Teresa Navarro. Madrid: Nórdica, 9-29.
- PACI, Enzo (1950): “Il nulla e il problema dell’uomo”. De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 254-262.
- PETRONIO, Giuseppe (1980): “Ritardi della cultura letteraria in Sardegna”. A. A. V. V., *Letteratura italiana del Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Milano: Marzorati, 2601-2606.
- PIROMALLI, Giuseppe (1980): “Grazia Deledda”. A. A. V. V., *Letteratura italiana del Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Milano: Marzorati, 2613-2670.

- PITTALIS, Paola (1983): “Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda”. *Ichnusa*, 3, diciembre-febrero.
- RICŒUR, Paul (1959): “Le symbole donne à penser”. *Esprit*, juillet-aôut, 275 (7-8), 60-76.
- SANNA, Alessandra (2013): *La narrativa breve di Grazia Deledda. Studio e confronto*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- (2021): «*Scrivo come sento*». *Contribución al estudio de la narrativa breve de Grazia Deledda*. Granada: Comares.
- SAPEGNO, Natalino (1983): “Prefazione”. Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, XI-XXIII.
- SARTRE, Jean-Paul (1940): *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*. París: Gallimard.
- ZANGRANDI, S. (2019): “‘L’eterno brivido del mistero’. Il fantastico nella produzione novellistica di Grazia Deledda”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, 233-243. [<https://apeiron.iulm.it/handle/10808/31767>]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

José Luis Aja Sánchez es traductor y profesor universitario. Se graduó en Filología Italiana (Universidad Complutense de Madrid) y se doctoró en la Universidad Pontificia Comillas con la tesis titulada *Los Racconti romani de Alberto Moravia y el tratamiento del discurso oral en las traducciones españolas y francesas*. Ha participado en diversos proyectos de investigación internacionales como Tradif, traducción del diálogo ficcional (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra) o Aglaya. Proyecto de mitocrítica cultural (Universidad Complutense de Madrid). Sus líneas de investigación están relacionadas con la lingüística aplicada, con la literatura, con la traducción y con su didáctica, así como con los estudios culturales, especialmente la mitología y sus correlatos imaginarios. Ha publicado capítulos de libro en editoriales de prestigio como Rodopi, Peter Lang o Brill sobre los argumentos arriba indicados. Entre sus contribuciones a los estudios literarios cabe destacar sus aportaciones sobre Umberto Saba y Cesare Pavese a volúmenes colectivos de editoriales como L’Harmattan o Cambridge Scholar. Entre sus últimas publicaciones destacaremos los artículos «Mito, símbolo y alegoría en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci», que apareció en el número 14 de la revista *Amaltea* (agosto de 2022), así como «El teatro francés de tema mitológico en España (1920-1950). Recepción y traducción» (*Çedille. Revista de estudios franceses*, otoño de 2022).

Cuenta en su haber con más de veinte libros traducidos, especialmente de narrativa infantil y juvenil. Su actividad docente en la Universidad Pontificia Comillas se ha centrado de forma particular en asignaturas de traducción italiano-español, francés-español, traductología y metodología de la investigación.

Fecha de recepción: 11-09-2023

Fecha de aceptación: 12-12-2023

PREOCUPAÇÕES LEXICAIS NAS OBRAS DE FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO

(Lexical concerns in José Saramago's works of fiction) **

José Barbosa Machado**

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Abstract: One of the major concerns for writers is the choice of the most appropriate vocabulary to convey their intentions. José Saramago (1922-2010), the Portuguese Nobel laureate in Literature, shared these concerns but with the distinction of expressing them within the text itself. The aim of this study is to identify passages in his fictional works where metalinguistic comments arise regarding the lexical choices he made and the use of certain words in the Portuguese language.

These comments manifest themselves in the form of minor hesitations, reflections by the narrator on their own, or between characters in dialogue, and unlike other writers, they are embedded within the text.

Keywords: José Saramago, works of fiction, lexicon, lexical options.

Resumo: Uma das grandes preocupações dos escritores é a escolha do léxico mais adequado para o que pretendem dizer. José Saramago (1922-2010), o Nobel português da Literatura, também teve estas preocupações, mas com a diferença de que as manifestou no próprio texto. O objetivo deste estudo será identificar nas suas obras ficcionais as passagens em que surgem comentários metalinguísticos acerca das opções lexicais que tomou e acerca do uso de determinadas palavras na língua portuguesa.

Os comentários surgem, quer em forma de pequenas hesitações, quer em forma de reflexões do narrador consigo próprio, ou entre personagens em diálogo, e que, noutros escritores, não estão inseridos no texto.

Palavras-chave: José Saramago, obras de ficção, léxico, opções lexicais.

1 * Trabajo apoyado por el Centro de Estudios em Letras (CEL) y por la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

2 ** **Dirección para correspondencia:** José Barbosa Machado, Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Quinta de Prados, 5000-801 Vila Real, Portugal. Email: jleon@utad.pt.

1. Introdução

A escolha do léxico mais adequado para o que se pretende dizer é uma das grandes preocupações dos escritores. Ficou famosa a obsessão de Eça de Queirós pela busca do melhor termo para determinada frase, a ponto de passar dias a pensar nisso (Guerra da Cal 1981). José Saramago também teve estas preocupações, mas com a diferença de que as manifestou no próprio texto.

No livro infantil *A Maior Flor do Mundo* (2001), o autor confessa, logo no início, a sua pena de não saber escrever histórias para crianças. Isto porque, «além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande» (Saramago 2001: s. p.). No entanto, acabou por escrever a história, que foi um sucesso. Saramago temia que as crianças não compreendessem algumas palavras de que se serve no livro e avisa: «Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor» (Saramago 2001: s. p.).

Luís de Sousa Rebelo, no posfácio ao romance *A Jangada de Pedra* do mesmo autor, refere que «o narrador desta obra, atento às antíteses e incongruências da designação, toma o peso a cada vocábulo e a cada nome, espreita e evita as ciladas que lhe arma o próprio discurso» (1988: 340). Por vezes, esta atividade salta do mero trabalho de sapa próprio da escrita, reservado e como que atrás do cenário, para a visibilidade do texto.

Monica Figueiredo, em “Aprender a morrer... José Saramago e a escrita da finitude”, explica que «a linguagem literária, ao contrário da cotidiana, já sabe que as palavras não bastam, por não serem capazes – por mais ordenadas que sejam – de dar conta do real» (2022: 183). «A literatura», considera ainda esta investigadora, «nunca dirá o real, ela sempre o representará por palavras, palavras que nunca serão plenas, já que sempre denunciarão que qualquer discurso é incompleto, porque incapaz de dar conta da vida» (2022: 183). Ora, na escrita de Saramago, e em particular na ficcional, nota-se a preocupação, muitas vezes expressa no texto, da procura da palavra ou da expressão certas, para tentar aproximar-se o mais possível o real do verosímil.

O objetivo deste estudo é identificar nas obras ficcionais de José Saramago as passagens em que o autor tece comentários metalinguísticos, mais especificamente metalexicais, acerca das opções lexicais que tomou e acerca do uso de determinadas palavras na língua portuguesa.

Constatámos que, tirando as da sua primeira fase literária, *Terra do Pecado* (1947) e *Claraboia* [1953], assim como a coletânea de contos *Objeto Quase* (1978) e o romance *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), onde não conseguimos identificar nenhum comentário explícito sobre o uso do léxico, o autor, nas restantes obras de ficção, vai tecendo os seus comentários sempre que acha pertinente.

O tom dos comentários é em forma de pequenas hesitações e reflexões do narrador consigo próprio, o mesmo que dizer, com o leitor implícito (Iser 1972), ou entre personagens em diálogo, e que, noutros escritores, certamente acontecendo, não estariam presentes no texto. Nalguns casos, o tom é irónico ou chocarreiro, como que um piscar de olho ao leitor, criando com ele um momento de cumplicidade.

Os comentários metalexicaux que José Saramago introduz na tessitura das suas obras de ficção não se resumem, porém, às opções lexicais e ao do uso de certas palavras na língua portuguesa. Em dois estudos anteriores tivemos já oportunidade de falar dos comentários a respeito do valor semântico de palavras e expressões (Machado 2023a) e das definições de tipo lexicográfico Machado (2023b). Ficam de fora do presente estudo, devido à extensão exigida para o seu tratamento, os comentários sobre erros gramaticais e ortográficos e as referências diretas aos dicionários, temas a tratar em estudos futuros.

Para evitar certa dispersão e seguir uma metodologia que facilite a organização do presente ensaio e da sua leitura, apresentaremos os vários contextos em que surgem os comentários de acordo com a cronologia referente à primeira edição de cada obra, começando com *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e terminando com *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* (2014).¹

2. Comentários metalexicaux

Os comentários metalexicaux que José Saramago vai produzindo enquanto escreve estão presentes em catorze dos seus romances e na narrativa *Alabardas, Alabardas* que deixou incompleta ao falecer, o que prova o seu fascínio pelas palavras e certa desinibição, ao integrar no texto as suas hesitações e as suas preocupações na busca do vocabulário mais indicado para o contexto que está a construir. Ora, na maioria dos escritores, tais hesitações e preocupações não são visíveis, o que faz de Saramago um caso à parte.

No *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), o seu primeiro romance da chamada fase da maturidade, o narrador autodiegético tece uma série de comentários, que serão habituais nas futuras obras de ficção saramaguianas. Logo no capítulo inicial, o narrador comenta o uso da palavra *conhecimento*: «não têm conto as vezes que o conhecimento se entrincheira nos mais sólidos bastiões da ignorância e do desprezo do conhecimento: tudo está em usar a palavra sem reparar nela ou reparando demasiado» (Saramago 2014b: 12). Isto «para que o simples entrelaçar dos sons que a repetem tome o lugar, o espaço (num simples oco explosivo da atmosfera onde a palavra se aloja e se mistura), do que deveria ser» (Saramago 2014b: 12).

No capítulo seguinte da mesma obra, o narrador fala da repulsa que tem pela palavra *azulejo*: «Detesto dizer azulejo, mais agora escrever a palavra» (Saramago 2014b: 25); «detesto esta palavra (aprenderei a detestar outras?)» (Saramago 2014b: 25). E explica porquê: a palavra está «colada a coisas que não lhe respondem: azulejo parece azul, feito de azul, azulado, azulejado, nada do que são estes ladrilhos que precisamente não têm azul, estes quadrados de barro pintado que foram de ouro, laranja, vermelho, ocre» (Saramago 2014b: 25). No mesmo capítulo, um pouco mais à frente, comenta o uso dos verbos semanticamente próximos *ver* e *fitar*: «Deixei de olhar a mesa e fitei-a (verbo que significa quase o mesmo, mas que rodeia a aborrecida repetição, dano maior para o estilo, segundo dizem)» (Saramago 2014b: 30).

1 Para uniformizar o texto, aplicámos o Acordo Ortográfico nas passagens citadas das edições mais antigas das obras de José Saramago.

O narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* é pintor e foi contratado para fazer o retrato do administrador de uma hipotética instituição de seu nome Senatus Populusque Romanus (SPQR). Ao referir-se às sessões para proceder à pintura, exita entre o uso da locução adverbial *através de* ou *por intermédio de*: «Tudo fora combinado através da secretária Olga (impropriamente digo através: exato seria dizer por intermédio de)» (Saramago 2014b: 35).

Em dois contextos, o narrador comenta o emprego de três palavras possíveis [*digressar*, *digredir* e *prósico*]²: «todo me reduzi a uma dimensão milimétrica, a qual me permitira digressar [preferia que se pudesse dizer digredir]» (Saramago 2014b: 41); «soube (eu acho de bom efeito prósico [existe a palavra?] dizer agora que soube), que nesse tempo passado e não mensurável eu estivera sozinho no mundo, primeiro homem» (Saramago 2014b: 88).

Quase no final da obra, o narrador declara: «Creio que durante estas páginas algum cuidado mostrei ter com as palavras, quaisquer que fossem.» (Saramago 2014b: 248). Sendo esta declaração a prova das preocupações de Saramago em relação ao uso do léxico, que é comum a todos os escritores, a mesma reflete, também, a sua originalidade pelo facto de tais preocupações serem expressas no texto, o que dificilmente se encontrará em qualquer outro escritor.

Em *Levantado do Chão* (1980), o seu segundo romance da maturidade, mas o primeiro em que dá início a um novo estilo, o autor, na voz do narrador, faz algumas considerações sobre as palavras que vai usando. Estas podem ser gostosas: «Gostosas são estas palavras de arsenal, desde a celada à sabata, desde a bisarma ao arcabuz, desde o esmerilho ao falcão pedreiro» (Saramago 1994: 116). Outras são formosas: «melhor que tudo é quando a formosura dos nomes nasce da violentação doutros anteriores ou de palavras ditas sem intenção de nome virem a ser, como transformar Pantaleão em Espanta Leão» (Saramago 1994: 231). Outras têm um pendor guerreiro: «De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, aí esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tratores que avançam» (Saramago 1994: 364).

Ainda em *Levantado do Chão*, quando os guardas que vigiam a praça que se vai enchendo de trabalhadores em protesto dizem que aquilo «parece a aldeia dos macacos», pergunta o narrador: «quem somos nós para contradizê-los, mais a mais estando eles a apontar a espingardola para cá» (Saramago 1994: 166). A palavra que serve identificar a arma suscita o seguinte comentário: «Espingardola digo eu para rimar com a pistola, não teria graça nenhuma dizer pistarda, ainda que fosse uma excelente rima para guarda, a não ser que em vez de guarda resolvesse dizer guardola ou Guardiola, que também há» (Saramago 1994: 166).

No *Memorial do Convento* (1982) identificámos três comentários acerca do uso de certas palavras. A propósito da relação íntima de Baltasar e Blimunda, o narrador, face aos «constantemente pecados de luxúria» que ambos cometem, chama-lhes concubinos e pergunta «se não é pior a palavra que a situação» (Saramago 1992b: 88). A palavra *concubinos* tem uma carga moral negativa que a situação em si, de dormirem juntos, segundo o narrador, não tem.

A propósito da colaboração de Baltasar e Blimunda na construção da passarola do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o narrador chama aos dois amantes «construtores de

2 Os principais dicionários de língua portuguesa não contemplam estas palavras.

aeronaves», acrescentando: «se tal palavra já se diz nestas épocas, como se vai dizendo armistício em vez de pazes» (Saramago 1992b: 89).

No terceiro comentário que ocorre no *Memorial do Convento*, João Francisco, pai de Baltasar, a respeito de Blimunda, considera, pela voz do narrador, que a palavra *filha* é mais apropriada do que *nora*. O velho «irá sentar-se debaixo do telheiro do forno, de olhar vazio, como agora está, vendo afastar-se o filho Baltasar, a filha Blimunda, que nora é nome sem jeito» (Saramago 1992b: 137).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Ricardo Reis lê num jornal a notícia intitulada «a funérea despedida» a Fernando Pessoa. A notícia leva-o a tecer algumas reflexões pela voz do narrador. O poeta está «em verdade morto, se considerarmos a unanimidade das notícias» (Saramago 1988a: 38). Devido, porém, a «anfibologias³ gramaticais e léxicas que ele abominaria, tão mal o conheciam para assim lhe falarem ou falarem dele, aproveitaram-se da morte» (Saramago 1988a: 38). E critica algum do vocabulário utilizado na notícia do jornal: «atentemos naquele lírio branco e desfolhado, como rapariga morta de febre tifoide, naquele adjetivo gentil, meu Deus, que lembrança tão bacoca, com perdão da vulgar palavra, quando tinha o orador ali mesmo a morte substantiva que todo o mais deveria dispensar» (Saramago 1988a: 38).

Sobre a ida de Ricardo Reis aos restaurantes, diz o narrador: «deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia de mais, levantava-se da mesa a cair, repare-se na curiosa expressão, levantar-se da mesa a cair, por isso é fascinante a linguagem» (Saramago 1988a: 273). O lugar-comum «levantar-se da mesa a cair» origina o seguinte comentário: «parece uma insuperável contradição, ninguém, ao mesmo tempo, se levanta e cai, e contudo temo-lo visto abundantes vezes, ou experimentado com o nosso próprio corpo» (Saramago 1988a: 273).

Fernando Pessoa, depois de morto, aparece algumas vezes a Ricardo Reis e ambos trocam longos diálogos acerca de vários temas. Numa dessas visitas, pergunta-lhe Ricardo Reis: «Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte» (Saramago 1988a: 278). Fernando Pessoa explica: «É o ditador português, o protetor, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole» (Saramago 1988a: 278). Ricardo Reis comenta com ironia: «Alguns pês e quatro esses» (Saramago 1988a: 278). «Foi coincidência», confessa Fernando Pessoa; «não pense que andei a procurar palavras que principiassem pela mesma letra» (Saramago 1988a: 278). O outro lembra: «Há pessoas que têm essa mania, exultam com as aliterações, com as repetições aritméticas, cuidam que graças a elas ordenam o caos do mundo, Não devemos censurá-las, são gente ansiosa, como os fanáticos da simetria» (Saramago 1988a: 278). Numa aparentemente inversão de papéis, vemos Ricardo Reis, defensor do estilo clássico e da simetria, a criticar tal estética, e Fernando Pessoa, poeta da liberdade criativa, a defendê-la.

Ricardo Reis vai até ao Alto de Santa Catarina à procura de Fernando Pessoa: «ali para a olhar o rio, a boca do mar, nome mais do que outros justo porque é nestas paragens que o oceano vem saciar a sua inextinguível sede, lábios sugadores que se aplicam às fontes

3 Anfibologia: disposição das palavras de modo a poder-se-lhes atribuir mais de um sentido.

aquáticas da terra» (Saramago 1988a: 383). O narrador comenta que isto «são imagens, metáforas, comparações que não terão lugar na rigidez duma ode, mas ocorrem em horas matinais, quando o que em nós pensa está apenas sentindo» (Saramago 1988a: 383).

As obras de ficção que contêm mais comentários acerca do uso de determinadas palavras ou expressões são *A Jangada de Pedra* (1988) e a *História do Cerco de Lisboa* (1989).

Em *A Jangada de Pedra*, identificámos nove comentários. O primeiro surge no capítulo inicial, quando são apresentadas as personagens centrais da narrativa, assim como os estranhos e fantásticos fenómenos que as acompanham. A propósito do bando de estorninhos que o seguem, pergunta José Anaiço: «Que quererão de mim estas criaturas» (Saramago 1988b: 17). O narrador chama a atenção para o uso da palavra *criaturas*: «não estranhemos a palavra desusada, há dias em que as comuns não apetezem» (Saramago 1988b: 17).

A propósito da fenda que apareceu nos Pirenéus, de palmo e meio de largura e quatro metros de comprimento, em relação à qual um português de passagem disse ser «uma vala enorme», comenta o narrador: «Não era vala, nem era enorme, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas logo aliviam os sustos e as emoções. Porquê, porque os dramatizam» (Saramago 1988b: 27). Ainda no mesmo contexto, para designar a fenda tectónica, o autor utiliza *ferida* e *brecha*: «A primeira providência objetiva seria sondar a ferida, averiguar-se a profundidade, e depois estudar, definir e pôr em prática os processos adequados para colmatar a brecha» (Saramago 1988b: 28). Esta última palavra merece um comentário do narrador: «nunca expressão alguma pôde ser tão rigorosa, por isso francesa, chega-se a pensar que alguém a pensou um dia, ou inventou, para vir a ser usada, com plena propriedade, quando a terra se rachasse» (Saramago 1988b: 28).

As personagens principais do romance chegam a Lisboa no Dois Cavalos, que «atravessa a ponte devagar, à velocidade mínima autorizada» (Saramago 1988b: 109). Para não repetir a palavra *ponte*, o autor utiliza em seguida uma perífrase: «a grandiosa obra de engenharia que liga as duas margens do rio» (Saramago 1988b: 109). «Esta construção», explica, «é perifrástica, usámo-la só para não repetirmos a palavra ponte, de que resultaria solecismo, da espécie pleonástica ou redundante» (Saramago 1988b: 109).

Com a deriva da Península Ibérica pelo mar fora, qual jangada de pedra, toda a costa portuguesa, sul do Algarve excluído, «se encontra exposta ao apedrejamento das ilhas açóricas» (Saramago 1988b: 214). O narrador esclarece que usa a palavra *apedrejamento* neste contexto «porque, enfim, não há grande diferença, nos efeitos, entre bater em nós uma pedra ou batermos nós na pedra, é tudo questão de velocidade e inércia» (Saramago 1988b: 214).

Um outro comentário é relativo à sinonímia metafórica entre *pele* / *couro*. O segundo termo é considerado uma velha palavra, bastante apropriada quando com ela se pretende descrever a *pele rija* dos alentejanos e dos galegos: «pobrezinhos dos alentejanos, o que lhes vale é estarem habituados, são como os galegos, têm a pele tão rija que bem se justificaria voltarmos às palavras velhas, chamemos à pele couro e ficam dispensadas outras explicações.» (Saramago 1988b: 215-216).

Os últimos comentários que identificámos em *A Jangada de Pedra* referem-se a três castelhanismos que o autor utiliza e que faz questão de identificar: *apagón*, *testuz* e

añoranza. Com a separação da Europa, «todas as luzes da península se apagaram ao mesmo tempo, apagón lhe chamaram depois em Espanha, negrume numa aldeia portuguesa ainda inventadora de palavras» (Saramago 1988b: 37). Joaquim Sassa janta num restaurante cujo dono manda a servente dar de comer ao porco que havia nas traseiras depois de esta falar demais. O narrador aproveita para dar um exemplo das eclipses e contradições da bondade: «e este é o caso da escoraçada moça que, não podendo dar de comer a um porco que não tem fome, lhe coça o testuz entre os olhos, a palavra é castelhana, mas usa-se aqui por fazer falta em português» (Saramago 1988b: 59). Na viagem por Espanha com os seus companheiros, Pedro Orce pensa com saudade: «Antes me queria ver na serra Nevada» (Saramago 1988b: 292). «Estas mágicas e deslumbrantes palavras», informa o narrador, «encheram-lhe o peito de saudade, ou *añoranza*, para usar o vernáculo castelhano» (Saramago 1988b: 292).

Na *História do Cerco de Lisboa*, identificámos oito comentários ao uso do léxico, com referências diretas à metalinguagem gramatical (adjetivo, advérbio, dicionário, vocabulário, etc.).

Um dos contextos mais curiosos é aquele em que o autor, pela voz do narrador, como que fora do texto, discute consigo próprio o melhor termo a empregar para descrever o estado de espírito do revisor de provas: «um sinal de inquietação toca algures o corpo de Raimundo Silva, perturbação seria a palavra justa» (Saramago 1989: 87). Em seguida, acrescenta: «agora deveríamos escolher o adjetivo adequado para acompanhá-la, por exemplo, sexual, porém não o faremos, Raimundo Silva não pode tardar tanto a responder» (Saramago 1989: 87).

Há ainda dois contextos em que se discute o uso dos adjetivos mais apropriados. «O motivo por que Raimundo Silva conseguiu não telefonar a Maria Sara», informa o narrador, «teve tanto de simples quanto de tortuoso, o que logo se apresenta como um modo de dizer que pouco deverá à exatidão, pois que estes adjetivos se aplicariam com outro rigor ao raciocínio com o qual foi obrigado o dito motivo a conformar-se» (Saramago 1989: 231). Costa, o chefe de Produção da editora, depois que se descobriu o erro voluntário do revisor, mostrou-lhe o seu desagrado: «não disse triste nem amargurado para parecer solene, disse chateado, que é palavra chula segundo os dicionários, mas sem rival, ainda que o neguem os puristas» (Saramago 1989: 90).

Num outro contexto, vemos o narrador a interrogar-se acerca da pertinência do advérbio restritivo *somente*: «porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única feliz perdição» (Saramago 1989: 69).

O uso de substantivos é também comentado em diversos contextos, como *modorra*, *boleia*, *cobardia*, *timidez* e *barregã*. Acerca do primeiro, diz o narrador: «a rua ficou subitamente quieta, apoteceria mesmo escrever que em estado de modorra, se a palavra, que irresistivelmente insinua no espírito e no corpo as lassidões de um ardente estio, não resultasse incongruente na fria manhã de hoje, ainda que em sossego o lugar e indo tão pacíficas as pessoas» (Saramago 1989: 67). Sobre a má impressão que a palavra *boleia* causava no revisor, refere: «ainda lhe sobrava frieza de espírito para identificar a irritação que lhe causara a palavra *boleia*, absolutamente inadequada à ocasião pela sua patente vulgaridade de fado corrido» (Saramago 1989: 172). Noutro contexto, procura analisar qual das palavras é mais adequada, se *cobardia*

ou *timidez*: «agora não havia ninguém entre ele e o telefone, nenhuma indiscreta testemunha que, com a sua presença, pudesse absolvê-lo da cobardia, ou timidez, opção vocabular menos contundente» (Saramago 1989: 222-223). Outra das palavras que leva à ponderação por parte do narrador é o antigo substantivo *barregã* para prostituta ou mulher leviana: «Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes» (Saramago 1989: 255).

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, identificámos dois comentários, um sobre o verbo *experimentar* e outro sobre a preocupação de Deus em encontrar uma palavra técnica apropriada ao que pretende transmitir.

Maria e José vão a caminho de Belém para o recenseamento ordenado por Roma: «Maria, momentos antes, tinha principiado a notar diferença no teor das dores que estivera experimentando» (Saramago 1992a: 78). «Excelente palavra esta», comenta o narrador, «mas posta ao invés, porque com outra exatidão se diria que as dores é que a estavam, finalmente, a experimentar a ela» (Saramago 1992a: 78).

Na reunião com Deus e o Diabo no meio do mar de Tiberíades, diz Jesus a Deus: «Quer dizer, fui enganado por ambos, Como sempre sucede aos homens, Tinhas dito que não sou homem» (Saramago 1992a: 368). Deus, qual pessoa vulgar a que lhe falta o termo certo, declara: «E confirmo-o, poderemos é dizer que, qual é a palavra técnica, podemos dizer que encarnaste» (Saramago 1992a: 368).

No *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) há uma longa reflexão acerca do uso adequado do vocabulário no discurso, que confirma a importância para Saramago desta problemática. A reflexão surge a propósito do relato do velho da venda preta sobre o que se estava a passar no exterior do manicómio:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão de controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. (Saramago 1995: 122-123)

Saramago, ou a voz do narrador principal do *Ensaio*, entende que, para melhor valorizar a informação, se sente obrigado a reorganizar o discurso oral do segundo narrador, o velho da venda preta, recorrendo ao «uso de um correto e adequado vocabulário», pois «a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados» (Saramago 1995: 123). O escritor, ou o que tem a função diegética de contar a história, é o responsável pelo rigor da linguagem utilizada não só por si próprio, mas pela das personagens que põe a falar.

No diálogo entre a mulher do médico e o escritor que se encontrava refugiado na casa do primeiro cego, discute-se a pertinência do uso dos adjetivos e, em particular, do termo

horrível. Conta a mulher do médico: «Saímos do internamento há três dias, Ah, são os que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco (Saramago 1995: 277). «Horrível», acrescenta o escritor, a procurar o melhor atributo para a situação, o que leva a mulher do médico a comentar: «O senhor é escritor, tem [...] obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do ato, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível» (Saramago 1995: 277). Pergunta o escritor: «Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los» (Saramago 1995: 277). Ou seja, os sentimentos existem, ou parecem existir, apenas enquanto temos capacidade para os expressar por palavras.

Além destas duas reflexões, que definem em certa medida a posição de Saramago em relação à adequação da linguagem ao que se pretende contar, identificámos no *Ensaio sobre a Cegueira* mais cinco comentários acerca do uso de uma série de palavras.

A propósito do sorriso da rapariga dos óculos escuros, diz-se que «já tinha sido assim nos tempos não muito distantes em que a mulher fora menina, palavra em desuso» (Saramago 1995: 31).

Tendo alguns cegos do manicómio roubado as caixas de mantimentos a distribuir por todos, os que se sentiram prejudicados demonstraram a sua indignação: «O que esses malandros estão a pedir é uma boa sova» (Saramago 1995: 107). Comenta o narrador: «não era verdade que a tivessem pedido, mas todos entenderam o que aquele falar queria dizer, expressão esta levemente melhorada de um barbarismo que só espera ser perdoado pelo facto de vir tão a propósito» (Saramago 1995: 107).

Depois de abandonarem o manicómio, os cegos são guiados pela mulher do médico numa cidade caótica. Ela deixa-os num lugar seguro e sai à procura de mantimentos. Depois de assistir a uma luta entre vários cegos desconhecidos dentro de um estabelecimento comercial onde nada havia de útil, sente algum desapontamento: «Aqui não me safo, pensou, usando uma palavra que não fazia parte do vocabulário corrente, uma vez mais se demonstrando que a força da natureza das circunstâncias influem muito no léxico» (Saramago 1995: 220). E o narrador dá como exemplo «aquele militar que disse merda quando o intimaram a render-se, por este modo absolvendo do delito e má educação futuros desabafos em situações menos perigosas» (Saramago 1995: 220).

Não tendo muito mais para onde ir, os cegos recolhem-se no apartamento do médico e da sua mulher, onde comem, dormem e se lavam. O velho da venda preta informa os companheiros de que vai tomar banho dentro da tina, e pronuncia «a palavra como se estivesse a apresentar a sua certidão de idade, como se explicasse Sou do tempo em que não se dizia banheira mas tina» (Saramago 1995: 269).

A mulher do médico, depois de enterrarem a vizinha do primeiro andar no quintal, «levada por um impulso irresistível, sem o ter pensado antes, gritou para aqueles cegos e para todos os cegos do mundo, Ressurgirá» (Saramago 1995: 287). Elucida o narrador: «note-se que não disse Ressuscitará, o caso não era para tanto, embora o dicionário esteja aí para afirmar, prometer ou insinuar que se trata de perfeitos e exatos sinónimos» (Saramago 1995: 287).

Em *Todos os Nomes* (1997), identificámos apenas dois comentários, um respeitante ao uso de *glúteo* por *nádega* e outro ao de *guias* por *coveiros*.

No contexto relativo ao primeiro comentário, o Sr. José encontra-se doente em casa e é visitado por um enfermeiro a mando do chefe da Conservatória Geral do Registo Civil. Como não gostava de injeções no braço, o funcionário ficou «satisfeito quando o enfermeiro lhe disse que a picadinha ia ser no glúteo» (Saramago 1997: 131). «Este enfermeiro», explica o narrador, «é uma pessoa educada, doutro tempo, acostumou-se a usar o termo glúteos em vez de nádegas para não chocar os escrúpulos das senhoras, e quase acabou por esquecer a designação corrente» (Saramago 1997: 131). E conta, com ironia, que «pronunciava glúteo mesmo quando tinha de tratar com doentes para quem nádega não passava de um ridículo preciosismo de linguagem e preferiam a variante grosseira de nalgã» (Saramago 1997: 131).

No segundo contexto, descreve-se a visita que o Sr. José faz ao cemitério. Dirige-se ao balcão para procurar informações e encontra os *guias* sentados. A estes, explica o narrador, «há quem, cruamente, continue a chamar-lhes coveiros, como nos primeiros tempos, mas a designação da sua categoria profissional, no boletim oficial da cidade, é guia-de-cemitério» (Saramago 1997: 219). E, acerca de tal termo, comenta: «reparando melhor, e ao contrário do que se poderia imaginar, não corresponde a um eufemismo bem-intencionado com que se pretendesse disfarçar a brutalidade dolorosa de uma enxada a fazer um buraco retangular na terra» (Saramago 1997: 219). É antes, explica, «uma expressão correta duma função que não se limita a fazer descer o morto à profundidade, pois o conduz também pela superfície» (Saramago 1997: 219).

Em *A Caverna* (2000), identificámos igualmente dois comentários, um sobre as repetições de palavras e outro sobre o termo mais adequado para designar uma pessoa inútil.

No primeiro comentário, considera o narrador que «o cão Achado, agora que já tem um nome não deveríamos usar outro com ele, quer o de cão, que pela força do hábito ainda se veio meter adiante, quer os de animal ou bicho, que servem para tudo quanto não faça parte dos reinos mineral e vegetal» (Saramago 2000: 58). Concorde, no entanto, que «uma vez por outra não nos será possível escapar a essas variantes, só para evitar repetições aborrecidas, que é a única razão por que em lugar de Cipriano Algor temos andado a escrever oleiro, mas também homem, velho e pai de Marta» (Saramago 2000: 58).

No segundo, o narrador hesita no adjetivo que mais convém para qualificar a sensação de inutilidade sentida pelo oleiro: «Ainda há poucos minutos se considerava um trambolho para a filha e para o genro, um empecilho, um estorvo, um inútil, palavra esta que diz tudo quando temos de classificar o que supostamente já não serve para nada» (Saramago 2000: 199).

Em *O Homem Duplicado* (2002), identificámos três comentários, um respeitante à inadequação do adjetivo *terrível*, outro às muletas da linguagem e o terceiro ao uso do substantivo mais apropriado para designar o conceito de vingança.

Tertuliano Máximo Afonso observa-se ao espelho e a ideia de que os seus traços físicos «poderiam vir a ser postos ao serviço da arte teatral ou cinematográfica» (Saramago 2002: 37) desencadeia nele uma *reação terrível*. Explica o narrador: «Qualquer pessoa com sentimentos não terá relutância em admitir que aquele adjetivo, aquela palavra terrível, inadequada aparentemente ao contexto doméstico de uma pessoa que vive sozinha, deve ter exprimido com bastante pertinência o que se passou na cabeça do homem» (Saramago 2002: 37).

Na escola onde trabalha como professor, Tertuliano encontra o colega de Matemática que lhe tinha sugerido uns filmes em vídeo e inicia uma conversa de circunstância. Com o aproximar da hora da aula, «não via maneira de entrar no assunto que lhe interessava. Poderia, claro está, interpelar o colega diretamente, perguntar-lhe, de olhos nos olhos, A propósito» (Saramago 2002: 42). Comenta o narrador: «a propósito já se sabe que não vinha, mas as muletas da linguagem existem precisamente para situações como estas, uma urgente necessidade de passar a outro assunto sem parecer que se tem particular empenho nele» (Saramago 2002: 42).

António Claro, o ator, procura convencer-se de que a sua relação com Maria da Paz, namorada de Tertuliano, não porá em risco o seu casamento com Helena. «Até lhe poderia chamar», sugere o narrador adivinhando os pensamentos da personagem, «um mero capricho, desses a que se diz serem facilmente sujeitos os homens, se as palavras mais exatas, no caso presente, não fossem antes as de desforra, desforço, despique, desagravo, desafronta, represália, rancor, vindicta, se não mesmo a pior de todas, ódio» (Saramago 2002: 253).

Em *As Intermitências da Morte* (2005), há uma longa reflexão acerca da economia da linguagem, do uso ou desuso dos arcaísmos (*hemos, por mor de*) e da utilização de termos estrangeiros, como *background* em vez de *plano de fundo*. Depois de descrever grave incidentes nas fronteiras, com o exército a procurar impedir a saída de velhos e doentes para irem morrer aos países vizinhos e do papel da *máphia* em todo esse processo, o narrador interrompe o *arrazoado* e diz: «Os amantes da concisão, do modo lacónico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi preciso este arrazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico» (Saramago 2005: 71). A resposta, confessa, «é simples, e vamos dá-la utilizando um termo atual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, hemos salpicado de mofo este relato, Por mor do background» (Saramago 2005: 71). O anglicismo obriga-o à seguinte reflexão: «Dizendo background, toda a gente sabe do que se trata, mas não nos faltariam dúvidas se, em vez de background, tivéssemos chochamente dito plano de fundo, esse aborrecível arcaísmo, ainda por cima pouco fiel à verdade» (Saramago 2005: 71). E observa que «o background não é apenas o plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte. Melhor será então que lhe chamemos enquadramento da questão» (Saramago 2005: 71).

Na mesma obra, surgem ainda mais dois comentários, um sobre o termo *alarme* e outro sobre a pertinência do advérbio *inutilmente*.

O ministro da saúde, à saída de uma reunião, disse aos jornalistas que não existia, perante o grave problema que o país atravessava, «qualquer motivo para alarme» (Saramago 2005: 18). Esta declaração vai levar um dos jornalistas, em tom irónico, a observar que, na opinião do ministro, «não é alarmante o facto de ninguém morrer» (Saramago 2005: 18). O ministro concorda, embora mais à frente acabe por reconhecer que usou o termo *alarme* por força do hábito. «Que outra palavra usaria então o senhor ministro» (Saramago 2005: 19), pergunta o jornalista. O ministro, enfadado, diz-lhe que utilizaria não uma mas quatro palavras: «Não alimentemos falsas esperanças» (Saramago 2005: 19).

O diretor-geral da televisão pede para ser recebido pelo primeiro-ministro e entrega-lhe uma carta. Este lê-a e diz que lhe parece ser uma brincadeira. Discutem entre eles se é ou não uma brincadeira e se deverão ou não avisar a população. O primeiro-ministro hesita: «no entanto, se as tivéssemos avisado e afinal viesse a verificar-se que se tratava de uma brincadeira, as pessoas teriam passado um mau bocado inutilmente, embora seja certo que haveria muito que conversar sobre a pertinência deste advérbio» (Saramago 2005: 99). O comentário final, à pertinência do advérbio de modo, embora pareça ser da responsabilidade do narrador, está dentro da fala do primeiro-ministro, levando a concluir que Saramago coloca as próprias personagens a refletir acerca das opções lexicais que tomam naquilo que dizem.

Em *A Viagem do Elefante* (2008), encontramos dois comentários, um sobre a construção adverbial *mais ou menos* e outro sobre a expressão francesa *à la belle étoile*, vulgo *relento*.

Começa o narrador por dizer que o primeiro passo da viagem do elefante até à Áustria foi dado pelo rei D. João III e a rainha D. Catarina, «mais ou menos à hora de ir para a cama» (Saramago 2008: 13). Comenta em seguida: «Registe-se já que não é obra de simples acaso terem sido aqui utilizadas estas imprecisas palavras, mais ou menos» (Saramago 2008: 13). E explica por que razão as utilizou: «Deste modo, dispensámo-nos, com assinalável elegância, de entrar em pormenores de ordem física e fisiológica algo sórdidos, e quase sempre ridículos, que, postos em pelota sobre o papel, ofenderiam o catolicismo estrito de dom joão [...] e de dona catarina» (Saramago 2008: 13).

O elefante, chegado a Bolzano, nos Alpes, é posto a dormir num «alpendre sem resguardos laterais que pouca mais proteção poderia proporcionar-lhe que se ele tivesse de dormir à la belle étoile, maneira lírica que têm os franceses de dizer *relento*» (Saramago 2008: 216). A propósito de *relento*, acrescenta o narrador: «palavra, esta portuguesa, também imprópria, pois *relento* não é senão uma humidade noturna, um orvalho, uma cacimba (Saramago 2008: 215-216). E conclui que tudo isto não passa de «ninharias meteorológicas se as compararmos com o nevão dos alpes que bem terá justificado a designação de manto alviniente, leito acaso mortal» (Saramago 2008: 216).

Em *Caim* (2009), identificámos quatro comentários sobre as seguintes palavras: *coruscante*, *diarreias*, *cobrição* e *entrega*.

Deus, colérico por Adão e Eva lhe terem desobedecido às ordens e colhido o fruto da árvore proibida, dirigiu «diretamente a adão um olhar coruscante» (Saramago 2020: 15). O narrador considera tal «palavra desusada mas expressiva como as que mais forem» (Saramago 2020: 15).

Eva, um pouco mais à frente, queixa-se ao querubim que guardava a entrada do Éden das más condições de vida fora do dito Éden: «dormimos num buraco, comemos ervas, como o senhor prometeu, e temos diarreias, Diarreias, que é isso, perguntou o querubim» (Saramago 2020: 22). Eva explica, num tom chocarreiro: «Também se lhes pode chamar caganeiras, o vocabulário que o senhor nos ensinou dá para tudo, ter diarreia, ou caganeira, se gostares mais desta palavra, significa que não consegues reter a merda que levaste dentro de ti» (Saramago 2020: 22-23). «Não sei o que isso é», responde o querubim. «Vantagem de ser anjo, disse eva, e sorriu» (Saramago 2020: 22-23).

Chegado à Terra de Nod, Caim acaba por se tornar concubino de Lilith, a deusa pagã da Babilónia (McDonald 2009: 175-178), que Saramago apresenta como rainha ou senhora

daquela região. Esta ordena a Caim: «Estarás aqui dia e noite, só não tinha acrescentado, Serás, quando eu assim o decidir, o meu boi de cobrição» (Saramago 2020: 49). O narrador decide justificar o emprego de tal palavra: «parecerá não só grosseira como mal aplicada ao caso, uma vez que, em princípio, cobrição é coisa de animais quadrúpedes, não de seres humanos, mas que muito bem aplicada está» (Saramago 2020: 49). E justifica-o do seguinte modo: «porque estes já foram tão quadrúpedes como aqueles, porquanto todos sabemos que o que hoje denominamos braços e pernas foi durante muito tempo tudo pernas, até que alguém se terá lembrado de dizer aos futuros homens, Levantem-se que já é hora» (Saramago 2020: 49).

Ainda a propósito de Lilith e do seu concubino, diz o narrador: «Veja-se esta mulher que, não obstante estar enferma de desejo, como é fácil perceber, se compraz em ir adiando o momento da entrega» (Saramago 2020: 49). E anota que *entrega* é uma «palavra por outro lado altamente inadequada, porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra» (Saramago 2020: 49-50).

Em *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, a narrativa que Saramago deixou incompleta aquando da sua morte em 2010, identificámos dois comentários, um sobre o advérbio *livremente* e outro sobre o substantivo *decénio*.

Artur Paz Semedo, funcionário administrativo da “produções belona s.a.”, uma empresa que se dedica ao fabrico e comércio de armamento militar, solicita ao administrador-delegado autorização para consultar os arquivos com o propósito de fazer um estudo acerca do papel da empresa nas guerras que ocorreram nos anos trinta do século passado. O administrador-delegado entrega-lhe uma autorização por si assinada que lhe dava acesso ao arquivo e que, entre outras coisas, dizia: «O portador, senhor artur paz semedo, funcionário do serviço de contabilidade da empresa produções belona s.a., está autorizado a investigar livremente o arquivo na parte respeitante aos anos trinta do século passado» (Saramago 2014a: 58-59). Explica o narrador que «a artur paz semedo agradou-lhe sobretudo o advérbio de modo livremente» (Saramago 2014a: 59). Isto porque «pela primeira vez na sua vida alguém [...] lhe havia reconhecido, não somente o direito, mas a obrigação estrita de ser livre no seu trabalho, e, por extensão lógica, em qualquer situação da vida» (Saramago 2014a: 59).

Já no arquivo, Artur Paz Semedo explica a Sesinando, um dos encarregados do arquivo que o atente e que lhe explica onde se encontram os documentos, que os anos que mais lhe interessam «são os últimos do decénio» (Saramago 2014a: 62). «A última palavra», afirma o narrador, «foi saboreada como um rebuçado preferido, mas raro» (Saramago 2014a: 62). E comenta: «há palavras assim, objetivamente úteis por aquilo que significam, mas pretensiosas no discurso corrente, ao ponto de provocarem com frequência o comentário irónico de quem as escutou, Que fino fala este sujeito» (Saramago 2014a: 62).

3. Conclusão

O objetivo proposto para este estudo foi o de identificar nas obras ficcionais de José Saramago as passagens em que são tecidos comentários metalinguísticos, mais concretamente metalaxiais, acerca das opções lexicais que o escritor vai tomando e acerca do uso de determinadas palavras na língua portuguesa. Após a leitura do *corpus*, concluímos que tais

comentários são recorrentes na sua fase literária mais madura (a partir de 1977, quando publica *Manual de Pintura e Caligrafia*), sendo a única exceção o romance *Ensaio sobre a Lucidez*, onde não identificámos nenhum comentário explícito, talvez devido à temática de teor mais político e menos literário, em que o autor pôs as preocupações lexicais, pelo menos de forma explícita, de parte.

As obras que contêm mais comentários são *A Jangada de Pedra* (1988) e a *História do Cerco de Lisboa* (1989), sendo o período de redação destes dois romances aquele em que Saramago deu mais atenção, pelo menos na sua explicitação no próprio texto, às questões do léxico.

Os comentários são, de um modo geral, veiculados pelo narrador, voz do autor, que discute consigo próprio e com o leitor o termo mais apropriado ou hesita naquele que empregou e até o critica, tecendo juízos de valor, ora sérios, ora jocosos. Por vezes, as próprias personagens fazem também comentários ou servem de pretexto para o narrador omnisciente os fazer, como a mulher do médico e o escritor, no *Ensaio sobre a Cegueira*, Deus, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o primeiro-ministro, em *As Intermitências da Morte*, Eva, em *Caim*, ou Artur Paz Semedo, em *Alabardas, Alabardas*.

José Saramago demonstra nas suas obras fascínio pelas palavras, pela sua beleza, pela sua crueza, pela sua clareza e também pela sua ambiguidade. Uma das suas preocupações como escritor era a de encontrar a melhor forma de transmitir a mensagem pretendida pela voz do narrador ou das personagens que criou.

Por não desejar reduzir a sua escrita a um mero jogo de palavras, como muitos autores pós-modernos, construiu um discurso consciente de si mesmo, mas sempre em diálogo com o leitor implícito. A consciência de que as palavras têm limites, que não podem significar e dizer tudo, e que isso cria um hiato entre o que se diz e o que se quer dizer, levou o autor a tecer, em determinados contextos, comentários metalexicais acerca das várias opções lexicais que a língua portuguesa lhe fornece. As suas preocupações com o léxico a utilizar, na estrutura de superfície, fazem-nos concluir que Saramago tinha consciência do efeito que a troca de uma simples palavra pode ter na estrutura profunda (Chomsky 1965), que é onde reside a mensagem a transmitir.

BIBLIOGRAFIA

- CHOMSKY, Noam (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press.
- FIGUEIREDO, Monica (2022): “Aprender a morrer... José Saramago e a escrita da finitude”. In Nogueira, Carlos (org.). *José Saramago: A Escrita Infinita*. Lisboa: Tinta da China.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1981): *Língua e Estilo de Eça de Queiroz: Elementos Básicos*. 4.^a ed. Coimbra: Almedina.
- ISER, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- MACHADO, José Barbosa (2023a): “Reflexões acerca do significado nas obras de ficção de José Saramago”. In: *Confluenze*, vol. XV, n.º 1, pp. 139-159.
- (2023b): “Definições de tipo lexicográfico nas obras de ficção de José Saramago”. In: *Alea*, vol. 25/2, pp. 1-18.

- MCDONALD, Beth E. (2009): “In Possession of the Night: Lilith as Goddess, Demon, Vampire”. In Sabbath, Roberta Sternman (ed.). *Sacred Tropes: Tanakh, New Testament, and Qur'an as Literature and Culture*. Leiden / Boston: Brill Publishers.
- SARAMAGO, José (1988a): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 9.ª edição [1.ª ed. 1984]. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1988b): *A Jangada de Pedra*. 4.ª edição [1.ª ed. 1986]. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1989): *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1992a): *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 3.ª edição [1.ª ed. 1991]. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1992b): *Memorial do Convento*. 21.ª edição [1.ª ed. 1982]. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1994): *Levantado do Chão*. 10.ª edição [1.ª ed. 1980]. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1995): *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1997): *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2000): *A Caverna*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2001): *A Maior Flor do Mundo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2002): *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2004): *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2005): *As Intermitências da Morte*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2008): *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2011): *Claraboia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2014a): *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*. Porto: Porto Editora.
- (2014b): *Manual de Pintura e Caligrafia*. [1.ª ed. 1977] Porto: Porto Editora.
- (2015): *Objeto Quase*. [1.ª ed. 1978] Porto: Porto Editora.
- (2020): *Caim*. [1.ª ed. 2009] Porto: Porto Editora.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

José Barbosa Machado es Profesor Asistente con Agregación en el Departamento de Letras, Artes y Comunicación de la Universidad de Trás-os-Montes y Alto Douro (UTAD). Doctor en Lingüística Portuguesa por la UTAD (2002) y Máster en Enseñanza de Lengua y Literatura Portuguesa por la Universidad de Minho (1996). Se graduó en Humanidades por la Facultad de Filosofía de Braga (UCP) en 1992. Ha publicado más de 40 libros y decenas de artículos en revistas nacionales y internacionales. En la UTAD, además de impartir varias unidades curriculares en el área de Ciencias del Lenguaje, es investigador del Centro de Estudios en Letras (CEL), habiendo colaborado en varios proyectos de investigación. Áreas de interés: Lexicología, Morfología, Sintaxis, Semiótica, Historia de la Lengua Portuguesa, Historia de la Prensa. Es autor del *Diccionario de Primeros Libros Impresos en Portugués*, publicado en 4 volúmenes en 2015.

Fecha de recepción: 24-05-2023

Fecha de aceptación: 12-07-2023

LAS CONSTRUCCIONES IMPERSONALES DE SUJETO SUPRIMIDO DEL GASCÓN

(Impersonal Constructions with Suppressed Subjects in Gascon)*

Beatriz Fernández**

Ane Berro***

Jordi Suïls****

(UPV/EHU, Univ. de Deusto, Univ. de Lleida)

Abstract: In this article we explore the *pronominal construction with an undetermined subject* in Gascon (Romieu, Bianchi 2005), which involves the *se* clitic. This construction could be considered passive, and in turn, the *se* clitic could be thought as an intransitivizer. Alternatively, this construction could be also categorized as an impersonal with a suppressed subject (Blevins 2003). This is actually the hypothesis that we put forward in this paper. As we will show, the implicit subject of the pronominal construction in Gascon is both semantically and syntactically present and, consequently, this configuration could be typified together with not only other *se/si* constructions in Romance languages like Italian (Cinque 1988), Catalan (Bartra 2002) and Spanish (Mendikoetxea 1999; Ormazabal, Romero 2019) among others. Furthermore, they could be grouped with other constructions in genetically non-related languages such as Basque impersonals (Ortiz de Urbina 2003; Fernández, Berro 2021; Berro, Odria, Fernández 2022).

Keywords: impersonals, subject-suppressed impersonals, passives, detransitivization.

Resumen: En este artículo analizamos las *construcciones pronominales de sujeto indeterminado* del gascón (Romieu, Bianchi 2005), que se caracterizan por la presencia del

* La primera y segunda autoras de este artículo han recibido financiación del Gobierno Vasco gracias al proyecto IT1439-22.

** **Dirección para correspondencia:** Beatriz Fernández Fernández. Departamento de Lingüística y Estudios Vascos. Facultad de Letras. Universidad del País Vasco (UPV/EHU). 01006 Vitoria-Gasteiz. (beatriz.fernandezf@ehu.eus)

*** **Dirección para correspondencia:** Ane Berro Urrizelki. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Deusto. 48007 Bilbao. (ane.berro@deusto.es)

**** **Dirección para correspondencia:** Jordi Suïls Subira. Departamento de Filología y Comunicación. Facultad de Letras. Universidad de Lleida. 25003 Lleida. (jordi.suils@udl.cat)

pronombre *se*. Estas construcciones podrían considerarse oraciones pasivas y el pronombre *se*, por su parte, un detransitivizador. Alternativamente, podrían también tipificarse como *impersonales de sujeto suprimido* (Blevins 2003). Esta es la hipótesis que defendemos aquí, para lo cual mostramos que se trata de construcciones transitivas con un sujeto suprimido que está semánticamente presente y sintácticamente activo. Si esta es, como presumimos, la hipótesis correcta, entonces las impersonales del gascón podrían clasificarse junto a las construcciones con *se/si* de lenguas románicas como el italiano (Cinque 1988), el catalán (Bartra 2002) o el español (Mendikoetxea 1999; Ormazabal, Romero 2019), sino también junto a las impersonales de lenguas sin afiliación genética como el vasco (Ortiz de Urbina 2003; Fernández, Berro 2021; Berro, Odria, Fernández 2022).

Palabras clave: Impersonales, impersonales de sujeto suprimido, pasivas, detransitivización.

1. Introducción

En gascón¹ como en otras lenguas romances como el italiano (Cinque 1988), el catalán (Bartra 2002) o el español (Mendikoetxea 1999; Ormazabal, Romero 2019) entre otras, se documentan ciertas construcciones como (1b), que se caracterizan por la presencia del pronombre *se* y que alternan con las oraciones de (1a). Estas se conocen en la literatura del gascón como construcciones con verbos *pronominales pasivos* (Romieu, Bianchi 2005: 248; Guilhemjoan 2006: 79)².

- (1) a. Es pagesi an cuelhut es pomes.³
 DET campesinos han recogido DET manzanas
 ‘Los campesinos han recogido las manzanas.’
 b. S’an cuelhut es pomes.⁴
 SE.han recogido DET manzanas
 ‘Se han recogido las manzanas.’

La construcción de (1a) incluye un verbo transitivo con dos argumentos sintácticos,

1 En este artículo utilizaremos como referencia el aranés o gascón del Valle de Arán, pero otras variedades del gascón como el bearnés siguen el mismo patrón que describimos y tipificamos aquí. Por extensión, es muy probable que los datos sean también extrapolables al resto del occitano. Algunas especificidades aranesas no serán tratadas aquí, singularmente las que se refieren a la selección de auxiliar en las construcciones pronominales con verbo en forma perfectiva.

2 La denominación parece seguir la tradicional de *verbes pronominaux à sens passif* del francés. En particular, en Romieu, Bianchi (2005: 248) se habla de tres clases de verbos pronominales, de las cuales una corresponde a los *pronominaux passifs* y se afirma que “son el equivalente de una construcción pasiva sin complemento agente”.

3 En este artículo utilizaremos las siguientes glosas de Leipzig y alguna más no incluida entre las mismas: ACC acusativo, CL clítico, DET determinante, ENUNC enunciativo, PR pronombre.

4 Este artículo es parte de un trabajo más vasto que pretende estudiar la voz en lenguas de diferente procedencia genética y perfil tipológico. Los ejemplos que proporcionamos en este artículo son el correlato gascón a ejemplos previos que se documentan en otras lenguas como el catalán –en este caso, el ejemplo es de Bartra (2002: 2151)–, el vasco u otras. En este artículo nos ceñiremos a la exposición de los datos en gascón, pero proporcionaremos la referencia a las fuentes para facilitar la comparación interlingüística al lector interesado.

es decir, un sujeto y un objeto cuyos roles temáticos son respectivamente, agente y tema. La construcción de (1b), por su parte, presenta el mismo verbo transitivo pero un único argumento explícito que corresponde al tema, además del pronombre *se* ya mencionado.

Si tratáramos de tipificar la construcción de (1b), sería tentador calificarla de pasiva y la designación de Romieu, Bianchi (2005) también parece sugerir que se trata de una pasiva. Cuando se habla de construcción pasiva en la literatura tipológica se hace referencia a una construcción detransitivizada, es decir, aquella en la que se reduce el número de argumentos, y cuyo sujeto es el objeto de su correspondiente activa. Así, se dice que el objeto *se promociona* a sujeto en la pasiva. Por su parte, el sujeto de la activa *se degrada* y pasa a ser un sintagma oblicuo marcado por una adposición. Autores como Kulikov (2010) o Zuñiga, Kittilä (2019: 83–83) proporcionan esta definición de pasiva. Sin embargo, la presencia de un agente oblicuo no es una característica inherente a la pasiva para otros autores como Keenan, Dryer (2007: 342) ya que no todas las lenguas con pasiva permiten recuperar el agente mediante un sintagma oblicuo. Por otra parte, tampoco la definición primera parece satisfacer a autores como Comrie (1977) que consideran que la pasiva viene dada por la degradación del sujeto, pero no necesariamente por la promoción del objeto. Por tanto, no parece haber acuerdo respecto a lo que debe considerarse una pasiva incluso dentro de la misma corriente de estudios. En este artículo, adoptaremos la definición de Kulikov (2010) y Zuñiga, Kittilä (2019). La construcción de (2) del gascón que corresponde a una pasiva perifrástica con el auxiliar *èster* ‘ser, estar’ y el participio pasado (Romieu, Bianchi 2005) puede definirse en estos términos. Carrera (2007: 214) se refiere al caso del verbo “*originàriament transitiu*” acompañado de un pronombre *se* “que servís entà impersonalizar”. Se trataría de casos del tipo *se hège carretères*, ‘se hacían carreteras’ que podemos explicar a partir del contraste entre (1) y (2):⁵

- (2) Es pomes an estat cuelhudes (pes pagesi).
 DET manzanas han sido recogidas por.DET campesinos
 ‘Las manzanas han sido cosechadas (por los campesinos).’

En (2), *es pomes* ‘las manzanas’ es el sujeto de la pasiva, como muestra no solo su posición sintáctica sino también la concordancia verbal, mientras que en la correspondiente activa (1a) es el objeto. Por otra parte, el agente que es sujeto en la activa se marca con la preposición *per* en la pasiva de (2), es decir, aparece como un sintagma oblicuo. Teniendo en cuenta estas características, parece que también la construcción de (1b) podría considerarse como pasiva. Sin embargo, esta aparente similitud entre la construcción con *se* de (1b) y la pasiva perifrástica de (2) o de otras lenguas se difumina cuando observamos con más detenimiento ambas construcciones. De hecho, algunos de los criterios que se utilizan en la literatura para la caracterización de las pasivas no permiten calificar las construcciones de (2)

5 Carrera (2007) hace referencia a estas construcciones en aranés, a propósito de una cuestión que no desarrollamos aquí, relativa a la no concordancia opcional del SN tema: *se hège carretères* vs. *se hègen carretères* ‘se hacía carreteras’ vs. ‘se hacían carreteras’. Hourcade (1986: 257) refiere este hecho para el bearnés (y el gascón en su conjunto, por extensión). Esta cuestión es una evidencia de las ya conocidas conexiones entre las construcciones que analizamos aquí y las construcciones con verbo inacusativo.

como tales sino alternativamente, como *impersonales de sujeto suprimido* (Blevins 2003). Esta hipótesis alternativa se fundamenta en los siguientes criterios utilizados por el citado autor: (i) variedad en los tipos de verbos que admite la construcción; (ii) existencia de un sujeto suprimido; (iii) la naturaleza humana del mismo; y, por último, (iv) la imposibilidad del sujeto para expresarse mediante un sintagma oblicuo.

Por otra parte, el sujeto suprimido de estas construcciones está sintácticamente activo, como muestran: (i) el ligamiento de una anáfora inalienable, y (ii) el control de predicados secundarios. En estos aspectos, las construcciones ejemplificadas en (1b) son del mismo tipo que las construcciones con *se/si* de diversas lenguas romances, como ya citábamos más arriba; las impersonales del vasco (Ortiz de Urbina 2003; Fernández, Berro 2021; Berro, Odria, Fernández 2022); las construcciones *-no/-to* del polaco y otras lenguas eslavas (Billings, Maling 1995; Kibort 2004; Siewierska 1988); las *formas autónomas* de lenguas célticas como el irlandés (McCloskey 2007) y una construcción emergente del islandés que ha recibido tanto el nombre de *nueva pasiva* (Kjartansson 1991 ap. Eythórsson 2008) como *nueva impersonal* (Maling, Sigurjónsdóttir 2002; Maling 2006) y ha suscitado un gran interés y debate en la literatura de esta lengua.

Este artículo tiene la siguiente estructura. En la sección 2, analizaremos los criterios que nos permiten aseverar que las construcciones del tipo (1b) son impersonales de sujeto suprimido siguiendo a Blevins (2003) entre otros. En la sección 3 mostraremos que el sujeto suprimido está sintácticamente activo. La sección 4 discutirá algunos de los aspectos derivados de la propuesta y resumirá las conclusiones más destacables del artículo.

2. Impersonal y no pasiva: criterios

2.1 Tipos de verbos

Uno de los criterios que menciona Blevins (2003) para distinguir las impersonales de sujeto suprimido de las pasivas tiene que ver con el tipo de verbos que pueden aparecer en unas y otras. De hecho, cuando se habla de pasivas, los verbos que se documentan en estas construcciones son transitivos, como veíamos en la pasiva perifrástica del gascón ejemplificada en (2). Este mismo tipo de verbos también aparece en la construcción pronominal de (1b). Sin embargo, otros como los verbos inergativos (3) o los inacusativos (4) no dan lugar a pasivas mientras que sí aparecen en la construcción pronominal.

- (3) a. Enguan s'a trabalhat fôrça.
este.año SE.ha trabajado mucho
'Este año se ha trabajado mucho.'
- b. Non se pôt córrer tant.
no SE puede correr tanto
'No se puede correr tanto.'
- c. Ara se'n parle fôrça, des drets umans.
ahora SE.CL habla mucho de.DET derechos humanos
'Ahora se habla mucho de derechos humanos.' (cf. Bartra 2002: 2151)

- (4) a. Es dies de ploja tostemp s'arribe tard en trabalh.
 DET días de lluvia siempre SE.llega tarde a trabajo
 'Los días de lluvia siempre se llega tarde al trabajo.' (cf. Bartra 2002: 2151)
- b. Non se nèish hemna: se'n ven.
 no SE nace mujer SE.CL llega a ser
 'No se nace mujer; se llega a ser (en el sentido de "convertirse en").'

Cabe destacar, además, que en contra de lo que sucedía en (1b) e incluso en la pasiva perifrástica de (2), los ejemplos de (3) y (4) carecen de un argumento explícito, ya sea el agente en las construcciones con verbo inergativo de (3), ya sea el tema en las de verbo inacusativo de (4). A este respecto, no parece que pueda hablarse de promoción de objeto a sujeto en ninguno de ambos casos. Así, en gascón no se puede formar una pasiva perifrástica como la de (2) con este tipo de predicados, afirmación generalizable a otras lenguas. De hecho, cuando se analizan las correspondientes construcciones con *se* en otras lenguas románicas como el español se distingue entre pasivas con *se*, equivalentes a (1b) del gascón, e impersonales con *se*, correlatos de (3) y (4) (Mendikoetxea 1999). Las primeras contienen un argumento tema que, para dicha autora, es el sujeto de la construcción, por lo que las considera pasivas mientras que las segundas carecen de argumento alguno (tema u otro), razón por la cual las define como impersonales. Otros autores, sin embargo, mantienen que tanto la una como la otra son impersonales (Ormazabal, Romero 2019).

Volviendo al gascón, el tipo de verbos que se atestiguan en la construcción pronominal nos hace pensar que no solo las construcciones de (3) y (4) sin argumento explícito alguno sino también la de (1b) con un tema explícito son impersonales de sujeto suprimido à la Blevins (2003).

2.2 Sobre sujetos suprimidos

Otro de los criterios que baraja Blevins (2003: 485) a la hora de establecer si determinada construcción es o no una impersonal de sujeto suprimido tiene que ver precisamente con la existencia de dicho sujeto que en palabras del autor es "no degradado sino no expresado" –ver también sección 2.4–. Así, la presencia de un sujeto explícito marcado en caso nominativo –el caso no marcado en una lengua acusativa como el gascón– da lugar a una construcción agramatical (5).

- (5) *Es pagesi s' an cuelhut es pomes.⁶
 DET campesinos SE han recogido DET manzanas

Paralelamente, parece que tampoco el objeto se promueve siempre a sujeto. Si fuera así, entonces no podría retener nunca el caso acusativo, al contrario de lo que observamos en los clíticos de los siguientes ejemplos del gascón (6) –cabe recordar que en esta lengua la marcación de caso se manifiesta morfológicamente solo en los pronombres–.

⁶ Entendiendo aquí, evidentemente, que no se trata de una forma pronominal de *cuèlher*, donde se introduce un matiz aspectual perfectivo o benefactivo, similar al contraste que tenemos en castellano entre *tomar una cerveza* y *tomarse una cerveza*.

- (6) a. Se la ve fòrça entristida. (cf. IEC 2016: 896)
 SE CL.ACC ve muy entristecida
 ‘Se la ve muy entristecida.’
 b. Se mos coneish (cf. Fabra 1956: 62).
 SE CL.ACC conoce
 ‘Se nos conoce.’

La asignación de caso acusativo es precisamente una de las características que muestran las construcciones *-no/-to* del polaco (Kibort 2004), que Blevins (2003) tipifica como impersonales de esta naturaleza descartándolas, así, como pasivas.

Por el contrario, en la pasiva perifrástica, la aparición del pronombre en caso nominativo es lícita (7a) mientras que la del clítico acusativo no lo es (7b).

- (7) a. Eres an estat trobades (pes pagesi).
 PR.NOM han sido encontradas (por los campesinos)
 ‘Ellas han sido encontradas por los campesinos’
 b. *Les an estat trobades (pes pagesi).
 CL.ACC han sido encontradas (por los campesinos)’
 ‘*Las han sido encontradas por los campesinos’

Aquí interpretamos la presencia de los clíticos acusativos en (6) como prueba de que el objeto no ha pasado a posición de sujeto en la construcción pronominal. En cambio, la agramaticalidad de la pasiva perifrástica debida a la presencia del clítico acusativo *les* (7b) nos permite afirmar justo lo contrario. Es más, la pasiva perifrástica admite que un pronombre personal, *eres*, aparezca marcado en caso nominativo (7a), lo que prueba que, en este caso, el objeto sí ha pasado a ser sujeto. Esto muestra de nuevo la asimetría entre, por una parte, la construcción pronominal bajo estudio y, por otra, la pasiva perifrástica del gascón en particular y de las pasivas en general. Conviene recordar que, en la definición de pasiva que asumimos en este artículo, la promoción de objeto a sujeto es una característica ineludible, por lo que las construcciones como (6), que incluyen, además, verbos transitivos, no lo son, mientras que (7a) sí lo es.

2.3 Naturaleza humana del sujeto suprimido

El tercer criterio de Blevins (2003) tiene que ver con la naturaleza humana del sujeto suprimido. Así, la única interpretación posible del sujeto en (8) sería la de un humano –el ejemplo es el correlato gascón de otro de Siewierska (1988: 263) para el polaco–.

- (8) Se hèn nins ath cap des branques. (cf. Siewierska 1988: 263)
 se hacen nidos a.DET alto de.DET ramas
 ‘Se hacen nidos en lo alto de las ramas.’

Efectivamente, a pesar de su rareza, incluso en aquellos ejemplos en los que por la naturaleza del verbo (9a) o el contexto (9b) esperaríamos que se tratara de un sujeto no

humano, la única interpretación posible es, por el contrario, la de uno humano –Blevins (2003: 484) proporciona ejemplos del estonio de Torn (2002: 95); ver también ejemplos similares de Kibort (2004: 282) para el polaco.

- (9) a. En congrès non se i parle, se i laire.
 en congreso no SE CL habla, SE CL ladra.
 ‘En el congreso no se habla, se ladra.’
 b. En aquest corrau se i belègue fòrça.
 en este corral SE CL bala mucho
 ‘En este corral se bala mucho.’

En este aspecto, el sujeto suprimido de estas construcciones parece ser la alternativa implícita de un sujeto explícito como es el pronombre impersonal *òm*. Este pronombre se documenta en toda la geografía del occitano, y, por tanto, también del gascón, pero, según Hourcade (1986: 113), tiene un uso infrecuente en la lengua oral: “*òm* existe en béarnais et équivaut au français ‘on’ mais il est très peu utilisé et est pratiquement absent de la langue orale”. Por otra parte, Romieu, Bianchi (2005: 127) afirman que la construcción con *òm* “es frecuente al norte y sureste del dominio [gascón]; en el resto de territorios [gascones], se encuentra sobre todo en refranes, sentencias...” En términos de conjunto occitano, esta descripción sugiere que en languedociano (que es el dialecto contiguo al gascón por este y noreste), el uso de *òm* es más común. El gascón pirenaico prefiere la construcción pronominal con *se* y, de hecho, en aranés no se usa *òm* en ningún registro. Los ejemplos que facilitamos aquí en (10) y (11) corresponden a la variedad bearnesa, ya que el aranés carece de este pronombre.

Por otra parte, este pronombre se asemeja al menos léxicamente al catalán *hom* (Bartra 2002: 2172), al francés *on* (Cinque 1988: 552) entre otras lenguas románicas, o al alemán *man* (Kratzer 1997) entre otras lenguas germánicas –ver Fenger (2018) para un estudio comparativo sobre dicho pronombre en otras lenguas de esta misma familia lingüística como el islandés, el danés o el holandés entre otras–. Así, los ejemplos de (8) y (9) se pueden sustituir por los siguientes ejemplos con *òm* en bearnés.⁷

- (10) *Òm* que hè nids au cap de las brancas (cf. Siewierska 1988: 263)
 PR ENUNC hace nidos a.DET alto de las ramas
 ‘Se hacen nidos a lo alto de las ramas.’
- (11) a. Au congrès òm ne i parla pas, òm qu’i jaupa.
 en.DET congreso PR no CL habla, PR ENUNC.CL ladra.
 ‘En el congreso no se habla, se ladra.’
 b. Hens aquest corrau òm qu’i belèga hèra.
 dentro este corral PR ENUNC.CL bala mucho
 ‘En este corral se bala mucho.’

⁷ Sobrepasa los límites de este artículo la caracterización precisa del pronombre impersonal del gascón *òm*. Lo que aquí sugerimos, es decir, la similitud entre el comportamiento del sujeto suprimido de la construcción pronominal con *se* y su correspondiente con *òn* precisa de un estudio sistemático no solo intralingüístico sino también interlingüístico que dejaremos para más adelante.

Por tanto, el sujeto suprimido tiene en lo que respecta a la escala de animacidad un requisito insoslayable como es su carácter humano, requisito este que también se constata en la variante con el pronombre impersonal *òm*. En esto contrasta con el carácter tanto humano como no humano del sintagma oblicuo de las pasivas perifrásticas, como ejemplificamos en (12a) con un causante y un agente humano. En (12b), con una construcción pronominal, la interpretación exige un agente humano implícito:

- (12) a. Era cuelheta d'arradim siguec arrasada pera tempèsta / per un piroman.
 la cosecha de.uva fue arrasada por.DET tormenta por un piromano
 'La cosecha de uva fue arrasada por la tormenta / por un pirómano'
 b. Pendent era guèrra, s'arrasèc era cuelheta d'arradim.
 durante la guerra se.arrasó la cosecha de.uva
 'Durante la guerra se arrasó la cosecha de uva'

De nuevo, el comportamiento del sujeto en las pasivas y las construcciones pronominales difiere.

2.4 Sobre la imposibilidad de expresar el agente como un sintagma oblicuo

El cuarto y último criterio para aseverar que las construcciones pronominales son impersonales de sujeto suprimido tiene que ver con la imposibilidad de dicho sujeto para aparecer como un sintagma oblicuo. Recordemos que Blevins (2003) afirma que no se trata de un sujeto degradado, es decir, no es un sujeto que deja de serlo para pasar a ser un sintagma oblicuo marcado por una adposición. Así, la construcción de (13a) que incluye dicho agente precedido por la preposición *per* resulta agramatical frente a lo que sucede en la pasiva perifrástica en la que la presencia de dicho agente oblicuo no conlleva agramaticalidad –repetimos el ejemplo de (2) en (13b) para facilitar la comparación–.

- (13) a. *S'an cuelhut es pomes pes pagesi.
 SE.han recogido DET manzanas por.DET campesinos
 'Se han recogido las manzanas (*por los campesinos).'
 b. Es pomes an estat cuelhudes pes pagesi.
 DET manzanas han sido recogidas por.DET campesinos
 'Las manzanas han sido recogidas por los campesinos.'

El comportamiento de la construcción respecto a este criterio es especialmente relevante para la caracterización de la misma como impersonal y no como pasiva, ya que la degradación del sujeto es uno de los ejes de la definición de pasiva de autores como Zuñiga, Kittilä (2019) que asumimos aquí. Pero incluso en el caso de que asumiéramos otras definiciones como la de Keenan, Dryer (2007) y no consideráramos la degradación del sujeto como parte definitoria de la pasiva, todavía tendríamos los otros tres criterios citados para sustentar nuestra hipótesis. Resumiendo, la construcción pronominal es una impersonal y una impersonal de sujeto suprimido, además.

En lo que respecta a este criterio, la construcción pronominal del gascón tiene un comportamiento similar a su correlato en catalán (Bartra 2002: 2155), en italiano (Jaeggli 1986) o en español (Mendikoetxea 1999: 1682–1686; RAE-ASALE 2009: 785) entre otras.

3. Comportamiento sintáctico del sujeto implícito

Los estudios que han profundizado en la caracterización de las construcciones que Blevins (2003) califica de impersonales de sujeto suprimido se han detenido además en otros criterios para dilucidar si el sujeto suprimido está o no sintácticamente activo. Así, por ejemplo, Maling (1993) ap. Maling (2006), incluye entre otros el ligamiento de anáforas reflexivas o recíprocas o el control de modificadores orientados al agente, criterios ambos que se utilizan en la literatura en general para determinar cuál es el comportamiento de las categorías vacías –es decir, implícitas como el sujeto que nos ocupa– y su naturaleza (Landau 2010). Otros criterios también utilizados con el mismo propósito son el ligamiento de anáforas inalienables (véase para el vasco Berro *et al.* 2022; para el castellano McDonnald 2017 y Ormazabal, Romero 2019) o el control de predicados secundarios (Collins 2005; Landau 2010; Alexiadou, Anagnostopoulou, Schäfer 2015; Pitteroff, Schäfer 2019; Legate, Akkuş, Šereikaitė, Ringe 2020).

En esta sección haremos una breve exposición de algunos de estos criterios. Como veremos, criterios como el ligamiento de anáforas inalienables y el control de predicados secundarios permiten confirmar que hay un sujeto sintácticamente activo mientras que otros como el ligamiento de anáforas reflexivas y recíprocas no lo permiten. Comenzaremos por los primeros.

3.1 Ligamiento de la anáfora inalienable

En las construcciones pronominales del gascón, el sujeto suprimido puede ligar otro constituyente de la oración e interpretarse como su poseedor. Así, en el ejemplo de (14) el sujeto suprimido legitima una relación de posesión inalienable y se interpreta como el poseedor del sintagma determinante definido *era man* ‘la mano’ (14).

- (14) Entà parlar, s’a de lhear abans era man.
Para hablar SE.ha de levantar antes DET mano
‘Para hablar, se ha de levantar antes la mano.’

Como se recoge en la literatura (Guéron 2006; le Bruyn 2014), para que este tipo de relación posesiva pueda establecerse entre un antecedente y un sintagma determinante definido, han de cumplirse algunas condiciones sintácticas: en primer lugar, el poseedor no puede desaparecer de la oración; en segundo lugar, los dos constituyentes –antecedente y sintagma determinante definido– deben encontrarse en el mismo dominio sintáctico mínimo, es decir, en la misma oración; y en tercer y último lugar, el antecedente debe c-comandar al sintagma determinante que se interpreta como la posesión. Como se puede extraer de estas condiciones, para que la relación de posesión inalienable sea posible, el antecedente debe

estar sintácticamente activo: no puede desaparecer de la oración. Por lo tanto, podemos concluir que en (14) el sujeto suprimido lo está.

El comportamiento de la anáfora inalienable en la construcción pronominal contrasta con el comportamiento de la misma en la pasiva perifrástica (véase Guasti 2006 para el italiano): en la primera (14) se legitima la relación de posesión mientras que en la segunda (15) no.

- (15) a. *Era man_i a estat lheuada per Joan_i.
 DET mano ha sido llevantada por.DET Juan
 ‘La mano ha sido llevantada por Juan.’
 b. *En entrar, er abric_i a d’èster deishat ena entrada per Joan_i.
 en entrar DET abrigo ha de ser dejado en.DET entrada por.DET Juan
 ‘Al entrar, el abrigo ha de ser dejado en la entrada’

(cf. Berro et al. 2022)

Atribuimos la agramaticalidad de (15) a la incapacidad del sintagma oblicuo para ligar la anáfora inalienable. El sintagma determinante definido se encuentra en posición de sujeto, por encima del constituyente que debería ser el antecedente *—per Joan* ‘por Juan’—. Por el contrario, el sujeto suprimido de (14) sí puede actuar como antecedente, puesto que se encuentra en una posición sintáctica desde la que sí c-comanda al sintagma determinante definido.

3.2 Control de predicados secundarios

Otro criterio que permite mostrar que el sujeto suprimido está activo sintácticamente es la capacidad del mismo para controlar predicados secundarios (Collins 2005; Landau 2010). En algunas lenguas como el turco (Legate *et al.* 2020), el castellano (Ormazabal, Romero 2019) o el catalán, el sujeto suprimido puede legitimar predicados secundarios en la construcción impersonal, a diferencia del sujeto implícito de las pasivas. El gascón muestra el mismo contraste. Como puede observarse en (16), en las construcciones pronominales, el sujeto suprimido puede controlar los predicados secundarios *plan/mès desvelhat* ‘bien/muy despierto’ y *descauç* ‘descalzo’.

- (16) a. Damb dus cafès, se condusís plan/mès desvelhat.
 con dos cafés, SE conduce bien/más despierto.
 ‘Con dos cafés, se conduce bien/más despierto.’
 b. Er arriu se traùesse aisidaments descauç.
 DET rio SE atraviesa fácilmente descalzo.
 ‘El rio se atraviesa fácilmente descalzo.’

El comportamiento del predicado secundario en la construcción pronominal contrasta con el comportamiento de la misma en la pasiva perifrástica: como vemos en (17), el sujeto implícito de la construcción pasiva perifrástica no puede legitimar el predicado secundario.

- (17) *Er arriu ei trauessat aisidaments descauç.
DET rio es atravesado fácilmente descalzo.
‘*El rio es atravesado fácilmente descalzo.’

Atribuimos la agramaticalidad de (17) al hecho de que, al contrario del sujeto suprimido de la construcción pronominal, el sujeto implícito de la pasiva perifrástica no está sintácticamente activo y, consecuentemente, no puede legitimar un predicado referido a sí mismo.

3.3 Ligamiento de anáforas reflexivas y recíprocas

En las secciones 3.1 y 3.2. hemos concluido que el sujeto suprimido de la estructura pronominal del gascón se comporta como un argumento sintáctico, ya que por una parte puede establecer una relación de posesión inalienable con un sintagma determinante definido incluido en la misma oración y, por otra, legitimar predicados secundarios.

No obstante, el sujeto suprimido no muestra el mismo comportamiento respecto a otros criterios sintácticos, como es el ligamiento de anáforas reflexivas y recíprocas. Así, en la construcción pronominal del gascón, observamos que el sujeto suprimido no puede ligar anáforas reflexivas y recíprocas en ningún caso.

- (18) a. En cors, se parle *ada eth madeish/era madeisha /
en.DET curso, se habla a el mismo/ella misma /
*a se madeish/madeisha.
a si mismo/misma
b. En cors, eth profesor a hèt a parlar *entre se / *entre eri. (gascó)
en.DET curso, el profesor ha hecho hablar entre si / entre ellos

Según Landau (2010), los argumentos implícitos fuertes son capaces de legitimar predicados secundarios y ligar anáforas que se rigen por la Condición A de la Teoría de Ligamiento, es decir, anáforas reflexivas y recíprocas. En algunas lenguas como el vasco (Berro *et al.* 2022) el sujeto suprimido de la construcción impersonal puede ligar este tipo de anáforas, siempre y cuando la anáfora no esté especificada con rasgos de persona. No parece ser este el caso en gascón.

4. Discusión y conclusiones

En este artículo hemos descrito y analizado la naturaleza de las denominadas construcciones pronominales de sujeto indeterminado del gascón y hemos demostrado que estas construcciones se adecúan a la definición de impersonales de sujeto suprimido de Blevins (2003). Otros criterios que no se contienen en el estudio de este autor pero que, por el contrario, se han utilizado igualmente en otros trabajos de autores que han analizado otras construcciones tipológicamente similares en otras lenguas de diversa procedencia genética permiten también confirmar la existencia de dicho sujeto que está, además, sintácticamente activo.

Una de las cuestiones que queremos discutir ahora brevemente es la detransitivización. El posponer la discusión de este criterio hasta el final del artículo se debe a la necesidad de probar previamente que en estas construcciones hay un sujeto –más allá del tema en el caso de los verbos transitivos–. Que este sujeto se haya suprimido, es decir, no se haya degradado (Blevins 2003) nos permite aseverar que la construcción es efectivamente transitiva y no detransitivizada. Prueba de ello es, entre otros hechos, que el objeto retenga características atribuibles al mismo como es la marca de caso del clítico –sección 2.2– o que el sujeto pueda identificarse como tal no solo semánticamente sino también sintácticamente –sección 3–. La asimetría que muestra esta construcción respecto a la pasiva perifrástica, por ejemplo, en el establecimiento de una relación de posesión inalienable –sección 3.1– prueba que la existencia de un sujeto semántico no es condición suficiente para legitimar este tipo de relación –si fuera ese el caso, entonces el sintagma determinante definido también sería interpretado como posesión en una pasiva perifrástica–. Así, podemos concluir que un adjunto (el sintagma oblicuo) no puede establecer este tipo de relación, mientras que un sujeto (sea o no suprimido) puede hacerlo, lo que muestra que se trata de un argumento. Cuestiones como estas nos llevan a afirmar que la construcción bajo estudio no está detransitivizada sino que sigue siendo transitiva.

Siendo este el caso, resulta más difícil explicar qué es el pronombre *se*. Esto, por supuesto, depende de la teoría particular que se adopte en cada caso. En este artículo no hemos pretendido proporcionar una explicación teórica a las construcciones bajo análisis por lo que tampoco lo haremos ahora, pero parece claro que el pronombre no es un detransitivizador, como especulábamos bajo la hipótesis de la pasiva que esbozábamos al comienzo, porque si lo fuera, la construcción estaría detransitivizada y en este artículo hemos probado precisamente lo contrario. Lo que sí parece es que puede tratarse de un marcador de voz, es decir, el morfema en cuestión nos permite identificar una construcción particular en lo que concierne a la voz. Que esta construcción se marque morfológicamente mediante dicho morfema es una cuestión especialmente relevante desde una perspectiva tipológica. Además, no parece sorprendente que eso suceda, ya que, a pesar de que la construcción sea aún transitiva, el sujeto, si bien no se ha degradado, ha dejado de ser explícito. Esta supresión del sujeto puede, por tanto, considerarse un exponente de la impersonalización y en última instancia de la voz. Por otra parte, basándonos en propuestas teóricas formales como la de Berro *et al.* (2022) para el vasco, este pronombre *se* podría ser la materialización del núcleo funcional Voz (Kratzer 1994, 1996)–. Por tanto, la apreciación tipológica tiene su contrapartida en análisis de tipo formal.

Por último, está la cuestión de la naturaleza de la categoría que corresponde al sujeto suprimido. La literatura tipológica a la que hemos hecho referencia en este artículo permite identificar la construcción, pero no se detiene a explorar la naturaleza de esta categoría. Sí lo hacen por el contrario aquellos trabajos citados que tienen una orientación formal como McDonald (2017), Ormazabal, Romero (2019), Legate *et al.* (2020) y Berro *et al.* (2022). Ni qué decir tiene que para ahondar en la cuestión sería necesario partir de una teoría lingüística particular para tipificar esta categoría. Como ya decíamos, aquí no pretendemos sino esbozar la cuestión dejando para más adelante una reflexión teórica más sosegada.

Cuando hablamos de sujeto suprimido podemos interpretarlo como una categoría vacía, es decir, un elemento que no tiene contenido fonológico y, por tanto, no se pronuncia. De

las cuatro categorías que se tipifican, por ejemplo, en la *Teoría de Rección y Ligamiento* (Chomsky 1981) dentro de los estudios de gramática generativa y, por tanto, desde una perspectiva formal, hay una, la denominada *pro* pequeño –cuyo nombre corresponde a *pro(noun)* ‘pronombre’ en inglés– que podría aproximarse a lo que aquí entendemos por sujeto suprimido, al menos en dos aspectos: (i) parece ser un elemento pronominal y (ii) puede corresponder a un sujeto –*puede* decimos porque *pro* pequeño no tiene por qué ser necesariamente un sujeto–. Podemos probar que se trata de un elemento pronominal en la medida en que sabemos que puede legitimar una anáfora inalienable. Sin embargo, un *pro* pequeño sustituye de hecho a un pronombre explícito como *jo* ‘yo’ o *tu* ‘tú’ en una variedad *pro drop* como es el gascón y otras lenguas romances como el catalán o el español. En ese sentido, parece que el sujeto suprimido de la impersonal no puede calificarse de *pro* pequeño. Tampoco las otras categorías que se mencionan en esta teoría permiten esclarecer la naturaleza del que hemos denominado sujeto suprimido. Lo que debería hacernos pensar, como se ha propuesto para otras lenguas, que se trata más bien de una categoría aún más reducida que *pro* pequeño, en la medida en que tampoco puede legitimar ni una anáfora reflexiva ni una recíproca, quizás un *pro* sin rasgo de número y con un rasgo de persona inespecífico como defienden Berro *et al.* (2022). Como decíamos, dejaremos para otra ocasión el análisis de estas y otras cuestiones descritas y analizadas en este artículo.

Para finalizar, presentamos en la tabla 1 los criterios que hemos presentado y analizado en el artículo para el gascón e incluimos la caracterización también de las construcciones correspondientes en catalán y en vasco –para este último, nos basamos en Fernández, Berro (2021) y Berro *et al.* (2022) para el segundo.

Tabla 1. Construcciones con es del catalán, construcciones impersonales del vasco y construcciones con se del gascón.

PROPIEDADES	CONSTRUCCIONES CON SE DEL GASCÓN	CONSTRUCCIONES CON ES DEL CATALÁN	CONSTRUCCIONES IMPERSONALES DEL VASCO
Detransitivización (morfológica)	✗	✗	✓
Tipos de verbos: transitivos, inergativos e inacusativos	✓	✓	✓
Sujeto suprimido	✓	✓	✓
Sujeto suprimido humano	✓	✓	✓
Agente oblicuo	✗	✗	✗
Posesión inalienable	✓	✓	✓
Legitimización de predicados secundarios (depictivos)	✓	✓ (con ciertas restricciones)	✓
Ligamiento de anáfora reflexiva y recíproca	✗	✗	✗/✓

Como puede observarse, el comportamiento de la estructura pronominal del gascón se asemeja en gran medida al de las construcciones con *es* del catalán. En ambas lenguas, las estructuras no muestran detransitivización morfológica, son compatibles con verbos transitivos, inergativos e inacusativos, el sujeto suprimido es de carácter humano y son incompatibles con un agente oblicuo. En lo que respecta al estatus sintáctico del sujeto suprimido, éste es capaz de establecer una relación de posesión inalienable y actuar como el antecedente (poseedor) de un sintagma determinante definido, y de legitimar un predicado secundario referido al sujeto. Por último, al contrario de lo que se observa en vasco, tanto en gascón como en catalán, el sujeto suprimido no puede ligar anáforas reflexivas ni recíprocas, lo cual es legítimo en vasco en lo que respecta a las recíprocas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXIADOU, Artemis, ANAGNOSTOPOULOU, Elena y SCHÄFER, Florian (2015): *External arguments in transitive alternations*. Oxford: Oxford University Press. [https://academic.oup.com/book/8234; 18/7/2023]
- BARTRA, Anna (2002): “La passiva i les construccions que s’hi relacionen”, Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró y Manuel Pérez Saldanya (ed.). *Gramàtica del català contemporani*, vol 2. Barcelona: Empúries, 2111–2179.
- BERRO, Ane, ODRÍA, Ane y FERNÁNDEZ, Beatriz (2022): “Person matters in impersonality”. *Syntax*, 25(1): p. 1–41. [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/synt.12230; 18/7/2023]
- BILLINGS, Loren y MALING, Joan (1995): “Accusative-assigning participial *-no/-to* constructions in Ukrainian, Polish, and neighboring languages: An annotated bibliography”. *Journal of Slavic Linguistics* 3(1): 177–217, (2): 396–430.
- BLEVINS, James P. (2003): “Passives and impersonals”. *Journal of Linguistics*, 39(3): 473–520. [https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-linguistics/article/abs/passives-and-impersonals/8B2584C77D96625532E55B14CF0115AC; 18/7/2023]
- CARRERA, Aitor (2007): *Gramàtica aranesa*. Lleida: Pagès.
- CHOMSKY, Noam (1981): *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris.
- CINQUE, Guglielmo (1988): “On *si* constructions and the theory of arb”. *Linguistic Inquiry*, 19(4): 521–582.
- COLLINS, Chris (2005): “A smuggling approach to the passive in English”. *Syntax*, 8: 81–120. [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9612.2005.00076.x; 18/7/2023]
- COMRIE, Bernard (1977): “In defense of spontaneous demotion: the impersonal passive”, Peter Cole y Jerrold M. Sadock (eds.), *Syntax and Semantics 8: Grammatical relations*. New York: Academic Press, 47–58.
- EYTHÓRSSON, Thórhallur (2008): “The new passive in Icelandic really is a passive”. Thórhallur Eythórsson (ed.), *Grammatical change and linguistic theory: The Rosendal papers*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 173–219.

- FENGER, Paula (2018): “How impersonal does one get? A study of man-pronouns in Germanic”. *Journal of Comparative German Languages*, 21: 291–325. [<https://link.springer.com/article/10.1007/s10828-018-9101-0>; 18/7/2023]
- FERNÁNDEZ, Beatriz y BERRO, Ane (2021): “Basque impersonals in comparison”. *Linguistics. An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences* 60(4): 1039–1101. [<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ling-2020-0057/html>; 18/7/2023]
- GUASTI, Maria Teresa (2006): “Analytic causatives”, Martin Everaert y Henk van Riemsdijk (ed.), *The Blackwell companion to syntax*. Malden, MA: Blackwell, 142–172.
- GUÉRON, Jaqueline (2006): “Inalienable possession”, Martin Everaert y Henk van Riemsdijk (ed.), *The Blackwell companion to syntax*. Malden, MA: Blackwell, 589–638.
- GUILHEMJOAN, Patric (2006): *Nouvelle grammaire abrégée du Gascon*. Per Noste.
- HOURCADE, André (1986): *Grammaire Béarnaise*. Pau: Los Caminaires.
- IEC = Institut d’Estudis Catalans (2016): *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- JAEGGLI, Osvaldo (1986): “Passive”. *Linguistic Inquiry*, 17(4): 587–622.
- KEENAN, Edward L. y DRYER, Matthew S. (2007): “Passive in the world’s languages”, Timothy Shopen (ed.), *Language typology and syntactic description*, vol I: *Clause structure*, 2. edición. Cambridge: Cambridge University Press, 325–361.
- KJARTANSSON, Helgi Skúli. (1991): “Nýstárleg þolmynd í barnamáli” (Una nueva pasiva en el lenguaje infantil), *Skíma* 14: 18–22.
- KRATZER, Angelika (1994): The event argument and the semantics of voice. manuscrito, University of Massachusetts at Amherst.
- (1996): “Severing the External Argument from its Verb”, Johan Rooryck and Laurie Zaring (eds.). *Phrase Structure and the Lexicon. Studies in Natural Language and Linguistic Theory*, vol. 33. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 109–137.
- (1997): *German impersonal pronouns and logophoricity*. manuscrito, Berlin: Sinn und Bedeutung.
- KIBORT, Anna (2004): *Passive and passive-like constructions in English and Polish*, Tesis doctoral, University of Cambridge.
- KULIKOV, Leonid (2010): “Voice typology”, Jae Jung Song (ed.). *The Oxford Handbook of Linguistic Typology*. Oxford: Oxford University Press, 368–398.
- LANDAU, Idan (2010): “The explicit syntax of implicit arguments”. *Linguistic Inquiry*, 41(3): 357–388. [https://doi.org/10.1162/LING_a_00001]
- LE BRUYN, Bert (2014): “Inalienable possession. The status of the article”, Ana Aguilar-Guevara, Bert Le Bruyn y Joost Zwarts (ed.), *Weak referentiality*, Amsterdam Filadèlfia: John Benjamins, 311–334.
- LEGATE, Julie Anne, AKKUŞ, Faruk, ŠEREIKAITĖ, Milena y RINGE, Don (2020): “On passives of passives”. *Language* 96 (4): 771–818. [<https://muse.jhu.edu/article/775365>, 18/7/2023]
- MALING, Joany y SIGURJÓNSDÓTTIR, Sigríður (2002): “The ‘New Impersonal’ construction in Icelandic”. *Journal of Comparative Germanic Linguistics* 5: 97–142.

- MALING, Joan (2006): “From passive to active: Syntactic change in progress in Icelandic”. Benjamin Lyngfelt y Torgrim Solstad (eds.). *Demoting the agent: passive, middle and other voice phenomena*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins, 197–223.
- MENDIKOETXEA, Amaya (1999): “Construcciones con *se*: medias, pasivas e impersonales”. Ignacio Bosque y Violeta Demonte (eds.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2, 1631–1722.
- MCDONALD, Jonathan E (2017): “An implicit projected argument in Spanish impersonal and passive-*se* constructions”. *Syntax* 20(4): 353–383. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/synt.12146>
- MCCLOSKEY, James (2007): “The grammar of autonomy in Irish”. *Natural Language and Linguistic Theory* 25: 825–857. [<https://link.springer.com/article/10.1007/s11049-007-9028-7>; 18/7/2023]
- ORMAZABAL, Javier y ROMERO, Juan (2019): “The formal properties of non paradigmatic *SE*”. *Borealis*, 8: 55–84. [<https://septentrio.uit.no/index.php/borealis/article/view/4704>; 18/7/2023]
- ORTIZ DE URBINA, Jon (2003): “Impersonal clauses”, José Ignacio Hualde y Jon Ortiz de Urbina (ed.). *A Grammar of Basque*. Berlín: de Gruyter, 572–591.
- PITTEROFF, Marcel y SCHÄFER, Florian (2019): “Implicit control crosslinguistically”. *Language*, 95: 136–184. [<https://muse.jhu.edu/article/719238>, 18/7/2023]
- RAE-ASALE = Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- ROMIEU, Maurice y BIANCHI, André (2005): *Gramatica de l'occitan gascon contemporanèu*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- TORN, Reeli (2002): “The status of the passive in English and Estonian”, Henriëtte, Hendriks (ed.). *Working Papers in English and Applied Linguistics*, 7. Cambridge: Research Centre for English and Applied Linguistics, 81–106.
- SIEWIERSKA, Anna (1988): “The passive in Slavic”, Masayoshi Shibatani (ed.). *Passive and voice. Typological Studies in Language*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 243–289.
- ZUÑIGA, Fernando y KITILÄ, Seppo (2019): *Grammatical voice*. Cambridge: Cambridge University Press.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Beatriz Fernández se graduó en Filosofía y Letras (Filología Vasca) en 1987 en la Universidad de Deusto y se doctoró en Filología Vasca en 1997 con la tesis *Egiturazko kasuaren erkaketa euskaraz* [Cotejo estructural de caso en euskera] en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Es Profesora Titular, investigadora y directora del Departamento de Lingüística y Estudios Vascos de la misma universidad. Además, es miembro correspondiente de Euskaltzaindia (la Real Academia de la Lengua Vasca) desde 2013 y forma parte del Instituto de Euskera de la UPV/EHU desde 2011, del cual ha sido secretaria.

Dirige el grupo de investigación *Basque and Beyond* y es investigadora del grupo de investigación *La Mente Bilingüe*, coordinado por Itziar Laka.

Su investigación ha estado enfocada a la variación lingüística, en concreto a la variación morfosintáctica, así como al estudio tipológico del euskera. Actualmente trabaja en los fenómenos relacionados con la voz. Ha publicado en *Linguistic Typology*, *Natural Language and Linguistic Theory* y *Folia Lingüística*. Es autora de 6 libros de investigación sobre el euskera y la variación morfosintáctica. Combina su labor investigadora y docente con la divulgación científica.

Ane Berro es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) (2008). En 2010, consiguió una beca predoctoral del Gobierno Vasco de cuatro años (BF109.203). Formó parte del grupo de investigación *BasDiSyn* (posteriormente *Bas&Be*) y del Grupo de Investigación Consolidado *La Mente Bilingüe*.

En 2015 defendió la tesis Doctoral internacional con título *Breaking verbs. From event structure to syntactic categories*, realizada en cotutela bajo la dirección de B. Fernández de la UPV/EHU y Ricardo Etxepare de IKER-CNRS (UMR 5478). En 2017 obtuvo el premio especial de Doctorado de la UPV/EHU.

Obtuvo una beca postdoctoral del Gobierno Vasco (POS_2015_1_0086, POS_2016_2_0023).

Ha publicado varios trabajos tanto en revistas como en editoriales internacionales de prestigio, como por ejemplo en las revistas *Syntax*, *Glossa* y *Linguistics*. Por otro lado, también es autora de varios capítulos de libro en editoriales internacionales consagradas, como Oxford University Press y Brill.

Jordi Suïls es graduado en Filología Catalana (Universitat de Barcelona, campus de Lleida, 1993), doctor en Filología Catalana (Universitat de Lleida, 2000) y Profesor Titular de Sociolingüística Occitana y Dialectología Románica.

Su tarea docente e investigadora se ha centrado en un primer momento en la sociolingüística de ámbito occitano, especialmente en relación con el tratamiento del occitano en el sistema aranés de enseñanza multilingüe, y más tarde también en temas de dialectología occitana y catalana en el área pirenaica, con especial atención a la variación sintáctica como marco empírico para la discusión en gramática teórica. También se ha interesado por la relación entre el lenguaje y la espacialidad, en la perspectiva de la antropología lingüística, área que ocupa buena parte de su actividad investigadora actual. Es coordinador del Conselh Consultatiu der Occitan Aranés, y miembro del Congrès Permanent de la Lengua Occitana.

Como miembro del Institut d'Estudis Aranesi, participó en la redacción de varios materiales de referencia normativa.

Ha sido IP en varios proyectos y ha publicado en revistas especializadas como *Cahiers de Études Romanes*, *Zeitschrift für Katalanistik* y *Llengua & Literatura*.

Ha ocupado varios cargos de gestión como por ejemplo director del Departamento de Filología Catalana y Comunicación durante dos mandatos.

Fecha de recepción: 25-07-2023

Fecha de aceptación: 25-10-2023

SANTA ÁGUEDA, *REGINA SICILIÆ*:
LA IMPRONTA DE LA *SANTUZZA* EN LA
NARRATIVA DE GIUSEPPINA TORREGROSSA
(Saint Agatha, *Regina Siciliæ*: The Imprint
of the *Santuzza* in Giuseppina Torregrossa's Narrative)

José García Fernández*

Universidad de Oviedo

Abstract: The Palermitan Giuseppina Torregrossa (1956-) portrays in *Il conto delle minne* a key figure in her narrative: that of the venerable Agatha, a model of resistance and rebellion against the normative codes of her time. Methodologically, this article takes this work by Torregrossa as a starting point to confirm how, for the most part, Sicilian women have shaped their multifaceted identity in the kitchen, that is, in a cultural and gastronomic space crucial for the well-being and progress of the family. However, by commending herself to the saint and manifesting the discursive power of medical humanities, the author of the text also features the matter of breast cancer within the Sicilian female context: the integrity of breasts, a symbolic identity of femininity, seemed to depend on the dictates of a saint who had to be venerated with idolatry, wisdom and profound respect.

Keywords: Italian literature, Sicilian culture, Sicilian gastronomy, Gender studies, Medical humanities.

Resumen: La palermitana Giuseppina Torregrossa (1956-) retrata en *Il conto delle minne* una figura clave de su narrativa: la de la venerable Águeda¹, modelo de resistencia y rebelión contra los códigos normativos de su época. A nivel metodológico, este artículo toma como punto de partida esta obra de Torregrossa para corroborar cómo, en su mayoría, las

* **Dirección para correspondencia:** José García Fernández, Departamento de Filología Clásica y Románica (Área de Filología Italiana) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, Campus de Humanidades, calle Francisco Rodríguez García s/n, 33011, Oviedo, Principado de Asturias, España (garciafernandezjose@uniovi.es). En parte, el trabajo de investigación que se incluye en este artículo es fruto de mi paso como *Visiting Scholar*, de julio a septiembre de 2023, por el Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Universidad de Padua (Italia).

¹ Variante española del nombre Ágata.

mujeres sículas han cincelado su poliédrica identidad entre fogones, esto es, en un espacio cultural y gastronómico cardinal para el bienestar y el progreso de la familia. Sin embargo, encomendándose a la santa y manifestando la fuerza discursiva de las humanidades médicas, la autora del texto pone asimismo de relieve la cuestión del cáncer de mama dentro del contexto femenino siciliano: la integridad de los senos, símbolo identitario de la feminidad, parecía depender de los designios de una santa a la que había que venerar con idolatría, con sapiencia y con profundo respeto.

Palabras clave: Literatura italiana, Cultura siciliana, Gastronomía sícula, Estudios de género, Humanidades médicas.

1. Introducción

Admirada por demostrar su fidelidad a Dios y refrendar su férreo compromiso para con el cristianismo, Águeda (Catania, 235-Catania, 251) se convirtió tras su fallecimiento en un ejemplo de superación y de poder para el pueblo sículo. La joven no sucumbió a los dictados de Quinciano, gobernador de Sicilia quien, dedicándose a satisfacer los designios del emperador romano Decio, exigía a los cristianos que abjuraran de su fe si no querían verse salpicados por una atroz persecución confesional. Ante esta situación, Águeda halló en la figura de Quinciano la de un verdugo que, al comprobar cómo no había manera alguna de hacerla responder a sus galanteos, la fustigó e indujo a la muerte de forma inexorable. El profesor de psiquiatría García Andrade, hablando sobre el sexo y sobre su incidencia en el crimen, apunta al respecto cómo “la extirpación de los pezones sería el mito del martirio de santa Ágata [o, lo que es lo mismo, de santa Águeda], despojada de ellos por sendas tenazas según Sebastiano del Piombo, tenazas que tanto nos recuerdan las pinzas con cadena” (García Andrade 2002: 193-194). Este martirio explicaría la simbología de la santa, a quien las sicilianas se encomiendan para ahuyentar las enfermedades de los pechos, para evitar las complicaciones en el parto o incluso para solucionar los problemas de lactancia.

Esta visión iconográfica corrobora las palabras de la filósofa y teóloga Valerio, quien afirma que “las mujeres tuvieron un papel fundamental en el martirio; testimoniando el mismo coraje viril y la misma dignidad que los hombres, fueron objeto de admiración más allá de su condición social y sexual” (Valerio 2017: 49). No sorprende, pues, que la trascendencia del relato hagiográfico de santa Águeda se manifieste aún en el tercer milenio: esta virgen es, a día de hoy, la patrona de Malta, San Marino y Catania (Sicilia)², región italiana donde la religión y las creencias católicas se erigen como elementos vertebrales, como condicionantes fundamentales de la *Weltanschauung* de la isla. En lo tocante a este asunto, Serretta subraya:

2 Cabe asimismo destacar la devoción y fiestas que se celebran en España en honor a santa Águeda: “el 5 de febrero, festividad de santa Águeda, en pueblos de Castilla y Aragón, las casadas y viudas toman el mando y armadas de almireces, pucheros, raspadoras... recorren las calles llamando a la fiesta y proclamando el cambio que ha habido en la administración y en la vida. Así, son ellas las que tocan las campanas, las que llevan las andas del trono de la santa, las que en los bailes eligen pareja, las que castigan a los hombres a la hora de la merienda, las que ayudan a misa... y hasta se visten de hombres” (Flores Arroyuelo 1990: 20-21).

I festeggiamenti in onore di sant'Agata rappresentano l'evento più importante per la città de Catania. La santa patrona viene venerata probabilmente a partire dall'anno successivo al suo martirio, [...] e si pensa che la festa in suo onore abbia preso il posto di un altro rito di natura pagana, quello dedicado alla dea egiziana Iside (Serretta 2016: 85).

Como se desprende de lo anterior, la cosmovisión identitaria de la sociedad siciliana sería el resultado del cruce de culturas milenarias, dada su posición geoestratégica en pleno centro del Mediterráneo. La comunidad sícula es, en realidad, una de las más antiguas del *Mare Nostrum*, aspecto atestiguado por el símbolo oficial que, en clave heráldica, representa este territorio isleño: la Trinacria (Anichini 1958). De ahí que, poblada de mitos y leyendas, Sicilia brinde un lugar privilegiado a su devota Águeda (Peri 1996; Miazzon Camilleri 2000; Scifo 2013; Mustica 2016; Ambra 2021), virgen a la que los cataneses popularmente denominan la *santuzza*³. El antropólogo Pitrè reconoce que “pochi santi ebbero in Sicilia tanto culto quanto n'ebbe per avventura questa nei secoli passati. Palermo e Catania gareggiarono di zelo per onorarla, e palleggiarono di botte e risposte per riuscire a provare come qualmente ella fosse stata palermitana o catanese” (Pitrè 2003: 25).

Esta abnegada veneración por la santa se trasluce con especial vigor en el ámbito literario. Ya a mediados del siglo XVII la poeta italiana Martha Marchina (1662: 76, 90) escribió un epigrama en *Musa Posthuma* que conmemora el martirio de la virgen. Tras lograr hacerse un hueco en el panorama literario insular con la llegada del siglo XXI, múltiples escritoras (Cristina Cassar Scalia o Carmen Privitera, entre otras) han apelado también a la conciencia y relevancia de Águeda en el entorno sículo con el firme propósito de abrirse un sólido camino. La mayor parte de las autoras sicilianas contemporáneas fija, de hecho, su atención en la función social de las mujeres, procurando reflexionar sobre su papel a lo largo de la historia y, de este modo, reinterpretar su cometido vital desde una perspectiva sincrónica. Señálese que:

las obras de estas autoras sicilianas retratan culturalmente la isla, ampliando y enriqueciendo los límites del concepto de *sicilianidad*. Gracias al cuidado y al esmero que estas intelectuales han demostrado en la redacción de sus escritos, Sicilia aparece representada y descrita en sus múltiples dimensiones: antropológica, artística, coercitiva, patriarcal, costumbrista, familiar, folclórica, gastronómica, histórica, ideológica, mafiosa, mística, política, psíquica, religiosa y sexual. [...] Por mediación de estas mujeres, Sicilia ya no solo se asocia a calificativos como vetusta, inveterada o ancestral, sino que ha sabido transmutarse sin perder su esencia interna (García Fernández 2020: 128).

Estas declaraciones revelan cómo, en el imaginario colectivo siciliano, las mujeres han sabido conquistar un espacio académico y comunitario acorde a los valores de igualdad, diversidad y respeto mutuo propios de las sociedades avanzadas. Sin embargo, dentro de este contexto, cabe subrayar la responsabilidad asumida por la palermitana Giuseppina

3 Este afectuoso apelativo utilizado por los cataneses en honor a santa Águeda no ha de confundirse con la voz *santuzza*, término homónimo usado por los palermitanos para referirse a la santa protectora de su ciudad: santa Rosalia (Walendziak-Genco 2013: 239-254).

Torregrossa (1956-), quien, aparcando su vida profesional como médica para consagrarse de lleno a la escritura, ofrece a sus lectores tramas narrativas en las que la mujer siciliana desempeña un papel preponderante. Especializada en Ginecología y Obstetricia, y doctorada en Perinatología, Torregrossa traslada su bagaje técnico-profesional a la tradición literaria: la autora entretiene historias en las que la sororidad y el análisis de la femineidad constituyen dos armas de grueso calibre (cf. García Fernández, 2019). Por ende, atenta a la fisiología femenina, aunque sin renunciar a su esencia siciliana, la escritora da cuenta de su preocupación por las enfermedades ginecológicas en *Il conto delle minne*, obra capital para el desarrollo de los siguientes apartados⁴. En esta novela se incide con fuerza en el tradicionalismo y conservadurismo ideológicos firmemente arraigados en Sicilia, donde las mujeres, “mentre altrove correvano audaci alla conquista di nuove libertà, in Sicilia si dovettero accontentare di una lenta camminata tra *case sgarrupate*⁵ e trazzere sconnesse, accumulando un impressionante ritardo rispetto alla consapevolezza di sé e del proprio ruolo sociale” (Torregrossa 2010: 270).

2. Entre mito y superstición: santa Águeda entre fogones

Sicilia se ubica en un enclave de alto valor gastronómico. Cruce de caminos y culturas, este territorio goza de un clima templado que favorece el contacto humano y que aumenta la fertilidad de la tierra volcánica catanesa, la cual, protegida por santa Águeda, ha sabido nutrirse del agua, del viento, del sol y del mar que la rodea. Este legado natural ha condicionado los hábitos de un área insular cuya dieta se ha enriquecido del trigo, de las viñas o de los olivos, así como de otras plantas no autóctonas que supieron adaptarse a las condiciones climáticas mediterráneas. Boemi, atento a toda esta idiosincrasia isleña, no solo plasma en su obra *Sul mangiare in Sicilia* las características culinarias inherentes a su tierra natal, sino que especifica cómo la gastronomía siciliana “è la seconda cucina del mondo per varietà e gusto, seconda solo all’immensa esperienza gastronomica cinese, è la storia di Sicilia, ovvero il contributo fornito dai vari popoli con usi alimentari differenti che, sposati a quelli locali, hanno prodotto esiti a dir poco eccezionali” (Boemi 2014: 17).

La simbología de los productos agrícolas sículos ha calado hondo –y aún perdura– en el conocimiento esotérico de los isleños, conocedores de las peculiares tradiciones espirituales de la isla. Consciente de esta realidad, la escritora Marinella Fiume reconoce que los cítricos despiertan la fascinación y el éxtasis de los sicilianos, si bien resalta con particular preeminencia cómo “il grano è anche frutto del sudore degli uomini, passati dallo stadio di cacciatori a quello di agricoltori. [...] La spiga di grano sarà poi ripresa dal simbolismo cristiano e dalla Chiesa” (Fiume 2015: 138). En estas líneas se evalúa la significación del trigo para la comunidad siciliana, cereal que se vincularía tanto al mundo agrícola como al ámbito religioso. Con todo, cabe resaltar cómo la granada constituye un símbolo de fertilidad sumamente poderoso para

4 En el propio título del volumen se refleja la *sicilianidad* del texto, pues la autora, para referirse a los pechos, utiliza el dialectalismo *minna* en lugar de los términos italianos *mammella* o *seno*.

5 Se trata de un sintagma dialectal cuyo significado en castellano es ‘casas en un estado nefasto, deplorable, sumamente deterioradas’. Cabe advertir que, de ahora en adelante, se usará la cursiva en las citas de Torregrossa para resaltar términos dialectales que se explicarán en nota a pie de página.

el colectivo insular, aspecto compartido con otras regiones mediterráneas y civilizaciones orientales. Según Blaschke (2001: 142) la granada se erige en símbolo de la fertilidad para múltiples comunidades (entre ellas, los antiguos griegos, los cristianos y los judíos).

Sin embargo, existe otro elemento icónico asociado de forma tradicional a la fecundidad, a la lactancia, al desarrollo de la especie humana: los pechos femeninos. Traducida al español con el título *Un dulce par de senos*, la obra *Il conto delle minne* se centra en la relevancia histórica de estos atributos femeninos desde un prisma poliédrico. El volumen ha gozado de un mayúsculo éxito editorial dentro y fuera del contexto literario italiano. En este libro, la trascendencia de los pechos femeninos se palpa, además de en el título de la novela, en la receta que se incluye en las dos primeras páginas del texto: las *minne* (Torregrossa 2010: 7-8). Este tradicional dulce catanés, con forma de senos, se confecciona en honor a santa Águeda (Mazzoni 2005: 81). De enorme relevancia para el imaginario cristiano y gastronómico siciliano, este pastel representa un factor clave en el *leitmotiv* del relato de Torregrossa: la realización de esta receta preserva un solemne rito femenino que se transmitía, por vía matriarcal, de generación en generación (Freixas Farré 2005). No obstante, conviene advertir que en ocasiones el poder femenino se ha interpretado como:

[u]n matriarcato feroce e tiranno, esercitato soprattutto sui figli maschi che alle madri restavano sottoposti soprattutto per ogni scelta relativa al matrimonio, all'educazione dei figli, alle relazioni familiari. Al punto che qualcun altro, forse arditamente, immaginò che a questo matriarcato dovesse farsi risalire l'origine psicologica della mafia: un luogo riservato solo agli uomini, costituito in famiglie, con rapporti gerarchici e di affiliazione simili a quelli di sangue, nel quale le decisioni venissero prese soltanto in un ambito maschile, precluso alle donne (Savatteri 2005: 151-152).

Estas consideraciones ponen de manifiesto cómo ha habido estudiosos que concebirían el matriarcado como el germen del que brotó la mafia, tal vez para aminorar la relevancia del colectivo femenino incluso cuando la hegemonía de las mujeres estaba limitada a esferas sociales tan restrictivas como la doméstica. Esta percepción acerca del papel femenino refleja un claro intento de reducir los ámbitos de actuación de las mujeres (Mafai *et al.* 1976; Rizzo 1993; Correnti 2001; Aull 2010; Lo Jacono, Zanda 2013). Daba la impresión de que las acciones y las decisiones femeninas maniataban el porvenir de los hombres, quienes, al ver comprometida su propia existencia, habrían buscado en el sectarismo mafioso una alternativa factible donde explotar su potencial y desarrollar sus habilidades. En consecuencia, mientras los hombres se encargaban de sus asuntos lejos del núcleo familiar, las mujeres se ocupaban del cuidado de sus parientes y allegados, hallando en la cocina un espacio de seguridad que pareciera liberarlas de las garras de la injusticia.

En *Il conto delle minne*, la abuela Ágata⁶ representa ese arquetipo conservador de mujer siciliana: fue ella quien se ocupó de iniciar a su querida nieta, de homónimo nombre, en el inveterado rito de preparar las *minne*⁷. Cocinar estos dulces era especialmente afanoso al final

6 Los nombres propios de los personajes de *Il conto delle minne* no se han traducido al castellano.

7 No es la única receta que la abuela Ágata dejaría en herencia a su nieta: le enseñó asimismo otros platos sicilianos como “i biscotti all'anice, il gattò di patate, le sfince di san Giuseppe, il brociolone” (Torregrossa 2010: 163).

de su proceso de elaboración, ya que las *minne* “dovevano assomigliare a seni veri, altrimenti correavamo il rischio di scontentare la santa che, suscettibile com’era, avrebbe potuto toglierci la sua protezione” (Torregrossa 2010: 23). Estas palabras de la autora ponen de relieve cómo la gastronomía sícula encuentra un férreo vínculo con la religiosidad isleña. Aun así, del mismo modo que la elaboración de las *minne* constituye una experiencia culinaria mística que permite el acercamiento del colectivo femenino a la *santuzza*, cabe notar cómo la confección de estos dulces se revelaba al mismo tiempo un elemento propulsor de la susceptibilidad de la santa. Resultaba imprescindible llevar a cabo la receta con mimo, esmero y especial cuidado; de lo contrario, se corría el riesgo de disgustar a la venerable Águeda y esta, por ende, podía dejar desprotegidas a todas aquellas mujeres que prepararon estos pasteles con desidia y dejadez.

Estas creencias, entre mito y superstición, brindan a Torregrossa la posibilidad de retratar de un modo preciso cuáles han sido los aspectos esenciales que han determinado el porvenir de toda mujer siciliana: el machismo, la lealtad a Dios y la vinculación al ámbito gastronómico, el cual se considera una esfera primordial para el desarrollo y prosperidad de la familia. La autora subraya cómo, dentro del hogar, los fogones constituían un verdadero espacio de poder para las mujeres, un lugar donde, aunque alejadas de la sociedad civil, e incluso siendo víctimas de la idiosincrasia de llevar una vida intramuros, las sicilianas podían dar órdenes a los miembros de la familia sin ser criticadas por ello. Al hacerse alusión a la abuela Ágata, Torregrossa comenta:

Anche durante le riunioni di famiglia, in ottemperanza alla tradizione che vuole le donne all’oscuro di tutto, lei si teneva in disparte e non partecipava alle conversazioni dei parenti. Se ne stava in cucina, preparava da mangiare, lavava i piatti, tenendosi a debita distanza da ogni discorso [...] Nella sua cucina friggeva carciofi panati, cardi leggeri e croccanti; la sua frittura era considerata la migliore di via Alloro e, con questa scusa, i commensali seduti attorno al tavolo da pranzo la relegavano ai fornelli [...] Nemmeno il giorno del suo onomastico la nonna tralasciava le pulizie di casa: conzava i letti, passava lesta la scopa sui pavimenti, poi si pettinava i capelli fini e radi, si metteva il vestito della festa e trionfale entrava in cucina. [...] Era l’unico momento in cui le era permesso dare ordini. Si muoveva con grazia tra i fornelli, le mani accarezzavano le stoviglie, le gambe volteggiavano leggere su un pavimento di perlato di Sicilia, sconnesso e crepato in più punti. Le pentole sporche si accumulavano nel lavandino di cemento, l’acqua scorreva dal rubinetto sempre aperto e schizzava intorno in piccole gocce che la luce del sole faceva brillare (Torregrossa 2010: 67-68, 78-79).

Como se deduce del extracto, el poder femenino era en realidad una *concesión social* ligada a un universo históricamente asociado a las mujeres: el culinario. Quizá por ello, en un intento por renovar una atávica costumbre vinculada a tópicos y prejuicios femeninos, la joven Ágata, una vez que aprendió la receta de su abuela, terminó creando una nueva variante de las *minne* en la que emplearía crema de limón. Su intento por ofrecer una versión modernizada de estos pasteles dejaba entrever su carácter progresista, si bien sería ella misma quien, ya de adulta, cediendo a los designios de un amante opresor, y obnubilada por el erotismo que en ella despertaba este varón, terminó dejando su empleo como médica para verse confinada entre las paredes de su cocina:

Io sono felice solo quando l'accontento, quindi mi chiudo in casa ad aspettarlo. Sul momento non capisco l'enorme minchiata che sto commettendo. [...] Compiacere un uomo è una cosa, buttare via una professione – anzi, un'identità – un'altra. Ma Santino Abbasta oramai decide per me (Torregrossa 2010: 236-237).

Esta actitud despertaría el espíritu autocrítico de Ágata, la cual, pese a haberse enfrentado a su madre para estudiar y ejercer su profesión de médica⁸, tenía la sensación de haberse convertido en una esclava de su amante, en un objeto sexual que pormenorizaba las vejaciones de un hombre despótico. Ágata era sabedora de su error y se cuestionaba por qué, después de haberle costado la relación con su progenitora, no se había erigido en una mujer independiente. Sola, frágil y con mucho tiempo libre, la joven Ágata había conocido, contra todo pronóstico, los patrones de conducta de su otro yo, de esa otra Ágata que nunca se habría imaginado ser y que ahora pareciera apoderarse por completo de su personalidad. Despavorida, intentaba huir de esta realidad opresiva mediante la elaboración de las *minne*. Pasaba las horas preparando la mística receta que su abuela le había dejado en herencia:

[Q]uando le preparo, non meno di una volta alla settimana, per riprenderci la mano e perfezionare la ricetta, obbligo poi Santino a mangiarle, per devozione, per sentirmi in pace, per nevrosi. Sono consapevole di mischiare pericolosamente sacro e profano, ma cerco solo di ingraziarmi la Santuzza perché mi conservi la salute e l'amore (Torregrossa 2010: 239).

Ágata, para salir adelante, se refugiaba en los pasteles heredados de su abuela⁹: las *minne* se convirtieron en lo único imperecedero de su vida, de ahí su esmero por desarrollar y mejorar esta receta para dársela luego a probar a su amante. El resultado no fue satisfactorio: Ágata resultó damnificada por la preparación de unos dulces que, en cierto modo, son “edible icons of sexual sadomasochism; their sugar glaze highlights rather than cover the perversion they evoke” (Mazzoni 2005: 81). Sobre este punto, en *Il Gattopardo* se lanzaría la siguiente pregunta: “Come mai il Santo Uffizio, quando lo poteva, non pensò a proibire questi dolci?” (Tomasi di Lampedusa 2012: 228). El autor apela aquí al poder de la Santa Inquisición y se fija en la obscenidad de unos pasteles que la Iglesia debería haber prohibido antes, pues solo así habría conseguido eludir catastróficas consecuencias.

Ante este panorama, no sorprende que las preces del profano mundo no siempre fuesen atendidas: la elaboración de las *minne* no eximió a Ágata de afrontar un cáncer de mama, enfermedad que durante algún tiempo la disuadió de hacer estos dulces por haber sido incapaces de soslayar el estado anímico en que se hallaba. De todos modos, aparcando su dolor y desconsuelo vitales, Ágata tuvo una idea empresarial que la reconectó con el ámbito laboral. La joven abrió una tienda llamada *A minna*, un horno dedicado a sus *preciados* pasteles que la ayudó a llevar una existencia más sosegada: “[p]reparare le minne di

8 Contrariamente a Baldassare, padre de Ágata, su madre, Sabedda, no vio con buenos ojos que su hija decidiera estudiar Medicina. Consideraba que las mujeres debían ocuparse de la intendencia doméstica, vinculando el ámbito académico y profesional exclusivamente al colectivo masculino.

9 Luisa, madre de la abuela Ágata, también se ocupó de elaborar *minne* para la panadería de su marido Gaetano, donde este producto de repostería terminaría por convertirse en un bien sumamente preciado de la Sicilia oriental.

sant'Agata ogni giorno dell'anno, scrivere le frasi, i proverbi, i modi di dire della nonna su tanti *pizzini*¹⁰ colorari – rossi per l'amore, viola per chi cerca saggezza, rosa per chi desidera il gioco – e abbinarne uno a ogni minna è stata la migliore delle intuizioni” (Torregrossa 2010: 292). La conexión de Ágata con su abuela iba mucho más allá de los fogones: este vínculo afectivo se traslucía incluso en los papelitos que la joven colocaba en cada pastel y que contenían expresiones hechas y frases típicas de la abuela. Este nexu gastronómico, místico y lingüístico serenó los ánimos de una mujer cuyo negocio pronto gozó de buena fama, sobre todo, entre el colectivo femenino (cf. Torregrossa 2010: 296-297).

No obstante, pese al éxito de su negocio y de sus dulces, Ágata sintió la necesidad de abandonar su tierra natal y alejarse de la toxicidad de un enclave cuyo machismo la había conducido a una existencia hostil y miserable. Su decisión de irse a Barcelona conllevó el cierre de *A minna*, pero no su distanciamiento del ámbito culinario. En la capital catalana, Ágata se alojaría en una casa con una gran cocina en la que revirtió la tradición de sus antecesoras: la joven no logró cambiar su espacio de poder (esto es, la cocina) al recibir la receta de las *minne* como herencia de su abuela. Sin embargo, embarazada de Santino, amante posesivo del que conseguiría desprenderse, Ágata supo transmutar el orden social establecido al enseñarle a su hijo a hacer estos pasteles del mismo modo que su abuela lo había hecho con ella.

Este desenlace engarza con el inicio de la novela, momento en el que se describe la continuidad de esta simbólica costumbre familiar. Ágata, en cualquier caso, ya convertida en madre, deconstruyó hábil y prudentemente los pilares de un estereotipado sistema patriarcal. Tras alumbrar a su hijo, mostraría cómo esta tradición femenina podía aplicarse sin condicionamientos de género. Torregrossa refleja así cómo un hombre tiene las mismas habilidades que una mujer para la cocina, de donde se afirma: “la farina la metti a fontana, poi aggiungi la sugna, le uova e poi mescoli tutto insieme. [...] Bravo, così, devi affondarci le dita, quando senti che tutta la tua forza si trasforma in una carezza, allora la pasta è pronta... Ora la mettiamo a dormire dentro a una *mappina*¹¹ e intanto che prepariamo la crema...” (Torregrossa 2010: 312-313).

3. Santa Águeda, el cáncer de mama y su transfiguración divina

La medicina y el cuerpo femenino ocupan un lugar preeminente en la trama narrativa de *Il conto delle minne*. El trasfondo médico y humanístico de la obra entronca de forma directa con el perfil laboral y literario de Giuseppina Torregrossa, quien, antes de dedicarse profesionalmente a la escritura, ejerció de doctora en el Hospital Policlínico Umberto I de la Universidad de Roma. Atentos a esta casuística, se corrobora cómo la autora confiere al marco narrativo de la obra un halo de espiritualidad por el que transitan las vidas de personajes femeninos que habrán de cuidarse para prevenir y curar el cáncer de mama. De esta manera, se pone de manifiesto el valor de las humanidades médicas, las cuales,

10 Vocablo dialectal siciliano cuyo significado es “bigliettino, piccolo pezzo di carta, di forma rettangolare, su cui si scrivono brevi comunicazioni o appunti personali” (Tropea 1990: 879). Un término homólogo en castellano sería *papelito* o *notita*.

11 Voz siciliana que puede traducirse al español como *pañó de cocina*. Sus equivalentes idiomáticos en italiano estándar son *strofinaccio* o *canovaccio da cucina* (cf. Tropea 1985: 637).

abarcan todas las disciplinas que buscan una comprensión estimativa de los hechos más que una mera explicación científica. Se pregunta por el significado y el valor de los hechos. Y pretenden estudiar los valores como tales valores, utilizando la argumentación y el diálogo. Contribuyen, así, al perfeccionamiento y la aplicación práctica de esos valores. De este modo, a la bioética le corresponde estudiar los valores morales, mientras que las otras humanidades médicas estudian los demás valores (Sánchez González 2022: 3).

Dentro de este contexto, lejos de presentar la cotidianidad femenina como un estilo de vida inmutable, Torregrossa advierte a las mujeres sobre la importancia de prevenir y combatir el cáncer de mama. En concreto, desde un prisma médico, Torregrossa muestra en *Il conto delle minne* cuál es su principal punto de interés: desvelar la relevancia de los senos como atributo identitario de la feminidad, símbolo cuya naturaleza ha sido fuente de alegrías y dolores personales que cincelarían el carácter del colectivo femenino. Esta particularidad del texto de Torregrossa entronca directamente con la tradición cristiana de rendir culto a santa Águeda: la trama de la novela describe, de hecho, la ancestral veneración del pueblo siciliano a esta figura sagrada, virgen a la que los cataneses le dedican las fiestas patronales de la ciudad con motivo de la conmemoración de su muerte el 5 de febrero del año 251. Cabe notar, por tanto, “un motivo que acompañará a menudo la figura de la santa: la protección, dispensada a los cataneses desde el día del primer aniversario de su muerte y simbólicamente consignada en el velo de Águeda, contra la amenaza, siempre inminente, del Etna y de su fuego devastador” (Leonardi, Riccardi, Zarri 2000: 79).

Según esta línea de pensamiento, llama la atención que el ágata sea concretamente un conjunto de variedades microcristalinas del cuarzo (sílice) cuyo color rojizo recuerda la lava caliente del volcán. Desde este enfoque, sobresale el simbolismo y la magnitud de santa Águeda para el porvenir de la sociedad catanesa, habida cuenta de que el ágata, dura, ígnea y resistente a los reactivos químicos¹², se encuentra en rocas volcánicas como la piedra lávica que viste y reviste los exteriores de Catania. En esta ciudad, los muros negros y de estructura solidificada aúnan las propiedades mágicas de una piedra preciosa con la acción protectora de una virgen que vela por la seguridad e integridad de los cataneses. Dotada de especial sensibilidad para el progreso del cristianismo en época romana y cargada de una notoria simbología para un colectivo femenino que siempre se ha aferrado a no perder sus pechos, santa Águeda acabaría así por convertirse, como se ha visto en la sección precedente de este trabajo, en el telón de fondo del tejido narrativo de *Il conto delle minne*. La historia de vida de la joven Ágata y de su abuela paterna, de idéntico nombre, se vería condicionada por los designios de la *santuzza*. En virtud de ello, al desgranarse las cualidades personales y las cuestiones íntimas de estas dos mujeres, Torregrossa nos hace cómplices de una embriagadora aura de fascinación y misterio femeninos, técnica narrativa que no persigue otro fin que el de cautivar el corazón e imaginación del lector.

La mezcla de lo sagrado y lo profano devienen en una constante de la idiosincrasia siciliana: prueba de ello es Luisa, madre de la abuela Ágata y esposa de Gaetano. Se trata

12 En la Antigüedad, el ágata fue considerada la piedra de la ciencia, símbolo de fuerza y coraje. Utilizada para rehuir la negatividad, destaca el hecho de que sea originaria del río Dirillo (o Acate), situado en la Sicilia sudoriental y donde se encontró esta piedra por primera vez.

del primer personaje de la obra que se ve afligido por el cáncer de mama en un momento histórico –la Sicilia de finales del siglo XIX– en el que aún había un gran desconocimiento sobre esta enfermedad:

Prenditi un cucchiaio di semi di lino la mattina, uno la sera. Poi, quando c'è luna piena, pesta nel mortaio olio, cannella, *ciuri*¹³ di zafferano, foglie di menta e un *pipareddu*¹⁴. Mettilo sopra alla minna malata e pure a quella buona, dicci un' Ave Maria a sant' Agata, tempo un mese la minna torna nuova e tuo marito ti darà soddisfazione (Torregrossa 2010: 41).

Estos consejos brindados a Luisa por la comadrona de su pueblo revelan los escasos conocimientos acerca del cáncer de mama, máxime si se tiene en cuenta que a la afectada se le recomienda que aplique un unguento por el seno infectado y le rece a santa Águeda. Sea como fuere, lo que más sorprende es el modo en el que surge la veneración de Luisa hacia santa Águeda, de quien fue una piadosa devota desde el preciso instante en el que su marido comenzó a martirizar sus pechos. Torregrossa destaca el poder de los senos como arma femenina de seducción al subrayar cómo:

la devozione di Luisa per sant' Agata nacque la notte che Gaetano le sbottonò la camicetta e prese a tormentarle il seno per la prima volta. Il piacere fu così acuto da rasentare l'estasi. Il senso di benessere che lo seguì le sembrò un' opera di Dio, per il tramite della Santuzza che protegge il petto delle *femmine*¹⁵ (Torregrossa 2010: 38).

Esta confesión pone de manifiesto cómo el erotismo, la religiosidad y la femineidad constituyen un todo indisoluble del que Luisa, pero también su marido, eran partícipes activos¹⁶. Sin embargo, aun encomendándose a santa Águeda para que velase por la salud de sus pechos y para que se los mantuviera sanos, tersos, firmes y bonitos durante toda su vida, las plegarias de Luisa no fueron escuchadas: fallecería a consecuencia del cáncer de mama y nada pudo hacerse por su recuperación¹⁷. Y si bien este personaje de *Il conto delle minne* no superó la enfermedad, el hálito salutífero de santa Águeda y el empuje de los avances médicos fueron dos factores determinantes a la hora de salvaguardar el bienestar físico de otras mujeres del relato: la joven Ágata, nieta de la abuela de homónimo nombre y bisnieta de Luisa, vence el cáncer de mama, aunque no se libró de padecer los efectos secundarios de

13 Vocablo sículo utilizado con el significado de 'flor' (cf. Piccitto 1977: 743).

14 Correspondiente a la forma italiana *peperone*, este término siciliano hace alusión al *pimiento picante* (cf. Tropea 1990: 783).

15 Voz siciliana cuya traducción al castellano es *mujer*.

16 Esta circunstancia sería aplicable a la hija del matrimonio: la abuela Ágata, tras superar numerosos obstáculos (entre ellos, la prematura muerte de su madre Luisa), lograría reconciliarse con su prometido justo el día de santa Águeda. Sebastiano sería su futuro marido, lo cual revela cómo, ante la falta de un sólido referente materno, "la virgen parecía haber contribuido a encauzar una relación que, por falta de ayuda, la propia chica había llevado involuntariamente por derroteros contrarios a los deseados" (García Fernández 2019: 51).

17 Este inopinado fallecimiento dejó sin referente materno a la abuela Ágata, cuyo desconocimiento sobre la propia sexualidad llegaría a límites inimaginables: entre ellos, resáltese la consideración del pecho como un órgano útil únicamente para la lactancia. La falta de una adecuada instrucción sexual saca a la luz la importancia de las madres como figuras de referencia indispensables para el desarrollo físico e intelectual de las hijas.

una dolencia asociada de manera inexpugnable al sexo femenino. La joven Ágata, a quien se le practicó una mastectomía, mostraría como paciente una conducta autoabyectiva al imputarse a sí misma la culpa de sufrir esta afección: “Sì, me la sono cercata questa malattia, mi *cogghio*¹⁸ il giusto castigo per aver preparato negli ultimi anni minne di sant’Agata ammalorate, *acchiancate*¹⁹, bruciate, per aver perduto la ricetta della nonna, prezioso tesoro che non ho saputo preservare” (Torregrossa 2010: 274).

Las afirmaciones de Ágata, quien contaría con el inestimable apoyo de sus tías Nellina y Titina, se relacionan de forma directa con la cuestión abordada en el segundo epígrafe de este artículo: la inquebrantable ligazón que se establece entre la gastronomía sícula y el destino de las mujeres. Desde esta perspectiva, Ágata aparece retratada en el texto como un personaje adscrito a este binomio cultural indisoluble: la joven se considera digna de sufrir el cáncer de mama como castigo a su mal hacer; ella misma se declara incapaz de elaborar las *minne* de la *santuzza* con primor y según las enseñanzas de su difunta abuela. La espiritualidad y el misticismo sicilianos alcanzan cotas de mordacidad e ironía insospechadas en esta parte de la obra, relato en el que la descripción pormenorizada de las dificultades inherentes al cáncer de mama pone igualmente de relevancia la envergadura de esta enfermedad: las tías de la joven Ágata, Nellina y Titina, se verían asimismo aquejadas por esta patología. Tanto para la una como para la otra los escollos derivados del padecimiento de esta dolencia se hicieron más livianos gracias a la ayuda y a la sororidad de su sobrina, la cual, por dedicarse a la Medicina, pudo salvar a tiempo la vida de ambas mujeres: “Titina ha una malattia delle minne, si chiama cancro. La porto subito in ospedale e dopo pochi giorni le tagliano via il bozzo, la minna e un pezzo del braccio [...] Non sono passati nemmeno due anni dal cancro della sorella gemella, che anche lei [Nellina] ne ha uno” (Torregrossa 2010: 196).

Desde esta óptica, resulta fascinante comprobar cómo en la trama de *Il conto delle minne* se pone de nuevo el foco en la *santuzza* cuando se trata de acercar el cáncer de mama a los lectores: Ágata descubre que Titina y Nellina están enfermas el día en el que se conmemora a la virgen, único momento del año en el que Ágata, ya graduada en Medicina, regresaba a Sicilia tras haberse mudado fuera de la isla para ejercer de doctora. El hecho de que este diagnóstico se realizase en una fecha tan señalada para el pueblo siciliano evidencia el poder de la santa, cuya ayuda, encarnada profesionalmente en la figura de Ágata, buscaba solucionar una dolencia para la que, de no detectarse a tiempo, no habría cura posible. Con todo, en sintonía con sus tías y como se ha advertido con anterioridad, Ágata tampoco se libraría de sufrir las secuelas derivadas del cáncer de mama: tras la mastectomía, sus maravillosos pechos, fuente de erotismo y de excitación sexual en su relación con Santino²⁰, pasaron a convertirse en un símbolo del que avergonzarse. Ágata sentía que había perdido

18 Forma conjugada del verbo *cògghiri* (Piccitto 1977: 755), infinitivo correspondiente a las voces italianas *cogliere*, *racogliere* o *racattare* (esp. ‘recoger, aprovechar’).

19 Adjetivo siciliano empleado con el significado de ‘desinflado, poco robusto, de escasa consistencia’ (cf. Piccitto 1977: 31).

20 Ágata encontraría un claro nexo de unión con su bisabuela Luisa en su tipo de relación con los hombres: al igual que le sucedía a Santino con Ágata, Gaetano, marido de Luisa, hallaría en los senos de su mujer el atributo femenino clave de su contacto carnal e intimidad conyugal. De hecho, como expresa Torregrossa (2010: 47), para Gaetano la llegada de la adolescencia de su hija fue traumática: evitaría mirarla a la cara porque los pechos de su descendiente le recordaban a los de su difunta esposa.

el mayor símbolo de su feminidad; es más, creía que la amputación de un pecho solo había contribuido a poner en tela de juicio su esencia de mujer. Así pues, haciendo gala de una actitud supersticiosa, la joven doctora reconoce que “comincio a contare, una, due, tre: tre tette in tre, *lu cuntutu*²¹ delle minne è risultato dispari, siamo tre mezze femmine. Si dice che le minne sono organi pari e simmetrici... ma non nella mia famiglia” (Torregrossa 2010: 279).

Esta rotunda declaración de Ágata coliga una vez más la tradición culinaria sícula y la experiencia mística siciliana con el porvenir y la prosperidad de las habitantes de la isla. La inveterada tradición insular dicta que los dulces ofrecidos a santa Águeda han de entregarse en cantidades pares con la intención de agradar a la virgen; presentar la ofrenda de modo distinto pondría en peligro la salud de la oferente por causa del enojo de la *santuzza*. Al respecto, la joven Ágata afirma:

Prima di andare via le contavo e ricontavo: una, due, tre, dieci, venti, trentadue, erano sempre in numero pari, due per ogni nostra parente che, grazie a loro [i dolci], avrebbe potuto godere della protezione di sant'Agata per tutto l'anno. [...] Le minne di sant'Agata erano l'assicurazione per la mia salute, il dolce amuleto che mi avrebbe accompagnato nella mia vita di donna (Torregrossa 2010: 25, 89).

En el caso de Ágata y de sus tías Nellina y Titina, al sumar sus senos daban como resultado una cifra impar: tres entre las tres. Por este motivo, no satisfaciéndose los deseos de la *santuzza*, la joven doctora termina por hacer un comentario machista al referirse a *tres medias mujeres*: este personaje sucumbe así al icono patriarcal de Sicilia, donde, hoy en día, al igual que ocurre en muchos otros enclaves del mundo, la mastectomía parece despojar a las mujeres de femineidad. Dentro de este contexto, la trama de *Il conto delle minne* refleja cómo los problemas de aceptación del propio cuerpo representan un peligro identitario para el colectivo femenino, obstáculo emocional al que se sumaría el tabú de abordar este asunto con sujetos no siempre preparados para afrontar los desafíos de una existencia cambiante, poliédrica y diversa en cada mujer. Ni siquiera Ágata, consagrada a la Medicina, era capaz de aceptar su nuevo yo e imploraba a la santa que le repusiese el pecho extirpado: “Santuzza mia, fammela spuntare questa minna, ti prego, fa' il miracolo, non mi lasciare questo *pirtuso*²²; in fondo a te san Pietro le ha riappiccate. Sì, lo so che tu sei una santa e io no, ma le tue erano due, nel caso mio si tratta di una minna sola, per favore, fammi la grazia” (Torregrossa 2010: 291). Ágata invocaba así el consuelo divino de la *santuzza*, a quien se encomendaba para recuperar de nuevo el pecho perdido.

4. Conclusiones

El análisis de *Il conto delle minne* permite concluir cómo Torregrossa hace de esta novela una herramienta textual a la vanguardia, una creación literaria que contribuye al avance en los estudios de género, en las humanidades médicas, en los estudios culturales y de la alimentación. El discurso narrativo de la autora resalta la importancia de los senos como

21 Este término sículo equivale a las voces castellanas *cuento* o *fábula* (cf. Piccitto 1977: 849).

22 Sustantivo siciliano cuyo significado es ‘hueco, boquete, agujero’ (Tropea 1990: 814).

expresión de la feminidad: el bienestar sexual de Ágata y su bisabuela Luisa hallaba su razón de ser en la atracción que Santino y Gaetano, respectivamente, sentían por los pechos de sus mujeres. De todas formas, amén de erigirse en órgano de placer y felicidad para el colectivo femenino, los senos también podían dar prueba de lo contrario: el desconocimiento del poder de los pechos como imán y arma de seducción, la ignorancia del erotismo inherente a esta parte del cuerpo eran causa de una devaluación infundada de estos atributos femeninos. La abuela Ágata, desprovista de las adecuadas enseñanzas de su difunta madre Luisa, personifica esta realidad que reducía el papel sexual de las mujeres a un plano secundario, casi invisible.

Por otro lado, la trama de Torregrossa se basa en un marco de diagnóstico, evaluación y prevención del cáncer de mama. La escritora saca a la luz, bajo este prisma, las creencias asociadas de manera indisoluble a los mitos sicilianos: las mujeres isleñas, al confeccionar las *minne*, buscaban aproximarse a santa Águeda aun incluso cuando no se seguían de forma rígida los codificados ritos insulares. Sin embargo, este acercamiento a la *santuzza* no eximía a las sicilianas de padecer el cáncer de mama: Luisa, bisabuela de Ágata, no lograría superar esta terrible enfermedad; Ágata, en cambio, aun debiendo enfrentarse a esta patología, pudo poner a salvo su vida y la de sus tías Nellina y Titina. La sororidad mística, religiosa y familiar se establece en la trama como un pacto entre mujeres cuyos cuidados paliativos son vertebrales para superar el cáncer con éxito.

Las intervenciones quirúrgicas posibilitaron la rápida curación de tres mujeres que no hubieron de recurrir al uso de estériles ungüentos. El hecho de que Ágata hubiese detectado la enfermedad de sus tías durante la festividad de la *santuzza* (esto es, el 5 de febrero) constata el simbolismo del hilo conductor de *Il conto delle minne*: al amparo de la virgen y gracias a los progresos en investigación, la joven Ágata se sirvió de sus conocimientos médicos para asegurar su propia salud y la de sus allegadas. No obstante, en el padecimiento de esta enfermedad entra también en juego un elemento cultural asociado por tradición a la fecundidad, al amamantamiento y al porvenir de la especie humana: los pechos de las mujeres. Del mismo modo que la granada se ha relacionado de manera significativa con la fertilidad, los senos femeninos están cargados de una fuerte simbología dentro del contexto social sículo: el poder de los pechos femeninos es análogo a la fuerza vivificante del Etna. Al igual que la lava del volcán mece los cimientos terrestres de Sicilia para expandir las lindes geográficas de la isla, los senos de las sicilianas despiertan la fascinación de hombres que acaban desposándose y formando con ellas una familia. Las mujeres alumbran entonces hijos que hallan en la leche materna su alimento natural de subsistencia, fortaleciendo el sistema inmunológico de los futuros pobladores de un territorio lleno de dinamismo.

Desde esta óptica, la trascendencia de las mujeres para la alimentación de los vástagos y para el desarrollo integral del núcleo familiar se torna capital; de ahí que el machismo, la lealtad a Dios y la vinculación del colectivo femenino al ámbito gastronómico hayan sido tres constantes a lo largo de la historia del patriarcado. La transmisión de recetas de mujer a mujer pone de relieve la importancia del matriarcado en la esfera exclusivamente doméstica, un espacio limitado que, sin embargo, fue objeto de crítica al considerarse en ocasiones el embrión del que, con posterioridad, surgiría la mafia (recuérdense, al respecto, las apreciaciones de Savatteri). A fin de dar un giro a esta situación, la joven Ágata enseñó

a su hijo la receta de las *minne* de santa Águeda, pasteles en los que la relación entre el erotismo, la religión y la cocina encuentra su punto álgido y que, de hecho, se critican por su obscenidad en *Il Gattopardo*. Ágata desafía así las contradicciones de una isla anclada en el pasado, si bien ella misma sería rehén de la lógica antitética de Sicilia: por una parte, hace gala de una actitud progresista al enfrentarse a su progenitora para estudiar Medicina; por otra, tras graduarse y haber conseguido ejercer de doctora, accede a los designios de un amante posesivo, Santino, que la relega a los muros del hogar y la reduce a un mero objeto sexual. Gracias a este personaje, Torregrossa establece una conexión entre los dos arquetipos antagónicos de mujer siciliana: la conservadora y la reformista.

Pero, lejos de concluir aquí su descripción y su acercamiento a la compleja realidad femenina siciliana, Torregrossa ahonda asimismo en la embrollada tesitura de hacer frente a las secuelas de la mastectomía: aun habiendo tenido la suerte de superar la enfermedad y dejar atrás el inexorable destino al que estuvieron abocadas mujeres como Luisa, la extirpación de un pecho obligó a Ágata, a Titina y a Nellina a asimilar una nueva realidad corporal que a menudo genera en la psique femenina una gran desconfianza y un enorme problema de autoaceptación. Las mujeres sienten haber perdido uno de los signos que el patriarcado, la medicina y la biología se han encargado de vincular a la feminidad casi de forma coercitiva. En este planteamiento social radica, por tanto, el principal motivo por el que, a día de hoy, en sintonía con los personajes femeninos creados por Torregrossa en *Il conto delle minne*, numerosas mujeres tratan de ocultar los bultos de sus senos o procuran evitar mostrar su cuerpo tras la extirpación de uno de sus pechos.

La hoquedad remanente se convierte así para el colectivo femenino en la representación lacerante de una inseguridad física que trasciende lo puramente biológico y deja al descubierto un vacío psíquico abisal. Reconstruir este espacio vital pasa a ser un objetivo tan irrenunciable como apremiante para las mujeres, quienes, viéndose obligadas a adaptarse a su nueva vida, se afanan en borrar las cicatrices que la enfermedad ha cincelado en sus cuerpos y suturar el desgarró emocional y moral resultante de una dolencia que el pueblo sículo asocia instintivamente a la valentía y a la gallardía de una mujer, santa Águeda, cuya fe, inquebrantable, y determinación, absoluta, en la profesión del cristianismo la erigieron en un dechado de virtudes, en una figura consubstancial a la más genuina *sicilianidad*. La *santuzza* reviste un halo de misterio, erotismo, religiosidad y femineidad que aún hoy impregna la cosmovisión femenina siciliana. Las habitantes de Sicilia son hijas de una tierra cuya identidad cultural está forjada a partir de las enseñanzas de una mártir ejemplar protectora de las mujeres: santa Águeda, *Regina Siciliae*.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBRA, Vera (2021): *Sant'Agata: la patrona di Catania*. Catania: Akkuaria.
- ANICHINI, Guido (1958): *Il primo fiore della bella Trinacria: S. Agata*. Roma: Jonica.
- AULL, Felicitas (2010): *La donna siciliana – Frauen in Sizilien zwischen Tradition und Moderne*. München: GRIN Verlag.
- BLASCHKE, Jorge (2001): *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

- BOEMI, Angelo (2014): *Sul mangiare in Sicilia. Tra storia, derivazioni e genialità*. Catania: Boemi.
- CORRENTI, Santi (2001): *Donne di Sicilia. La storia dell'isola del sole scritta al femminile*. Trapani: Coppola Editore.
- FIUME, Marinella (2015): *Sicilia esoterica. Una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole* (4.^a ed.). Roma: Newton Compton Editore.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1990): *Fiestas de pueblo*. Murcia: Universidad de Murcia – Secretariado de Publicaciones, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- FREIXAS FARRÉ, Anna (coord.) (2005): *Abuelas, madres, hijas. La transmisión sociocultural del arte de envejecer*. Barcelona: Icaria Editorial.
- GARCÍA ANDRADE, José Antonio (2002): *Psiquiatría criminal y forense* (2.^a ed.). Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, José (2019): *Giuseppina Torregrossa. Espejo literario y cultural de Sicilia* (prólogo de Mercedes González de Sande). Canterano (Roma): Aracne Editrice. (2020): *En femenino plural. Escritoras sicilianas en el entorno literario insular italiano contemporáneo*. Berlín: Peter Lang.
- LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella (dir.) (2000): *Diccionario de los Santos (Volumen I: A-I)*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos.
- LO JACONO, Vittorio y ZANDA, Carmen (2013): *La Sicilia delle donne*. Palermo: Spazio Cultura Edizioni.
- MAFAI, Simona *et al.* (1976): *Essere donna in Sicilia*. Roma: Editori Riuniti.
- MARCHINA, Martha (1662): *Musa Posthuma*. Roma: Antonium Bulifon.
- MAZZONI, Cristina (2005): *The Women in God's Kitchen: Cooking, Eating, and Spiritual Writing*. New York-London: Continuum.
- MIAZZON CAMILLERI, Ruggerina (2000): *Storia di Agata: la santa di Catania*. Catania: Boemi.
- MUSTICA, Fabia (2016): *Agata: storia di una santa*. Catania: Arca.
- PERI, Vittorio (ed.) (1996): *Agata: la santa di Catania*. Gorle (Bergamo): Editrice Velar.
- PICCITTO, Giorgio (1977): *Vocabolario siciliano. Vol. I (A-E)*. Palermo: Centro di studi linguistici e filologici siciliani.
- PITRÈ, Giuseppe (2003): *Feste popolari siciliane*. San Giovanni La Punta (Catania): Gruppo Editoriale Brancato.
- RIZZO, Laura (1993): *Che donna, la Sicilia. Ritratti e riflessioni al femminile*. Catania: Prova d'autore.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2022): *Historia de la medicina y las humanidades médicas* (3.^a ed.). Barcelona: Elsevier España.
- SAVATTERI, Gaetano (2005): *I siciliani*. Roma-Bari: Laterza.
- SCIFO, Antonino (2013): *Sant'Agata, patrona di Catania. La vita, le reliquie, i luoghi sacri, la festa*. Catania: Alma Editore.
- SERRETTA, Clara (2016): *Alla scoperta dei segreti perduti della Sicilia. Itinerari per scoprire nuovi scorci, leggende, aneddoti e tradizioni*. Roma: Newton Compton Editori.

- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe (2012): *Il Gattopardo* (98.^a ed. en “Universale Economica”). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- TORREGROSSA, Giuseppina (2010): *Il conto delle minne* (1.^a ed. en “Oscar contemporanea”). Milano: Mondadori.
- TROPEA, Giovanni (1985): *Vocabolario siciliano. Vol. II (F-M)*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- (1990): *Vocabolario siciliano. Vol. III (N-Q)*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- VALERIO, Adriana (2017): *Mujeres e Iglesia. Una historia de género* (traducción al español de Pablo García Valdés y José García Fernández). Sevilla: Asociación Cultural Benilde.
- WALENDZIAK-GENCO, Ewelina (2013): “Festa patronale di Santa Rosalia di Palermo – Storia e folklore”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, núm. LX (2), 239-254.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

José García Fernández es docente e investigador de Filología Italiana en la Universidad de Oviedo (España). Doctor Internacional en Investigaciones Humanísticas (especialidad en Filología Italiana) con Premio Extraordinario de Doctorado, se licenció en Filología Románica y obtuvo un Máster Universitario Internacional en Lengua Española y Lingüística. Acreditado a la figura de Profesor Titular de Universidad por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), el Dr. García desempeña actualmente el cargo de subdirector de Lenguas y Traducción en La Casa de las Lenguas de la Universidad de Oviedo. En el campo de la investigación, sus estudios se centran en la literatura italiana de género, en la lingüística románica, en la traducción italiano-español y en la cultura siciliana. Asimismo, es miembro del Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras” (Sevilla, España) y forma parte del proyecto “Men for Women”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Fecha de recepción: 12/07/2023

Fecha de aceptación: 24/10/2023

DA PALAVRA PLURAL À VERDADE NÓMADA: ALGUMAS NOTAS EM TORNO DO AFORISMO EM CASIMIRO DE BRITO

(From Plural Words to Nomadic Truths:
Some Notes on Casimiro de Brito's Aphorisms)

Ricardo Gil Soeiro*

Faculdade de Letras, CECComp, Universidade de Lisboa

Abstract: This article aims to provide a preliminary analysis of the aphoristic production of the Portuguese writer Casimiro de Brito (1938-) as an emblematic example of a writing ability to multiply points of view and forge 'untimely considerations' about the self and the world. Calling upon dialogue whenever relevant with a variety of thinkers who have focused on the problem of the fragmentary writing (F. Nietzsche, J. Derrida, M. Kundera, E. Canetti), the following corpus of analysis will be privileged: *Arte da Respiração* (1988), *Da Frágil Sabedoria* (2001) and *Apoteose das Pequenas Coisas* (2016) – which we call the triptych of incompleteness, as each of these volumes reveals itself as a vibrant testimony of an openness to the experience to-come (*à-venir*, J. Derrida), providing us a glimpse of a thought of intermittency. The article thus seeks to fill a crucial gap within the studies on the Casimiro de Brito's work, shedding some light on his so far overlooked aphoristic writing.

Keywords: Aphorism, Casimiro de Brito (1938-), Contemporary Portuguese Literature, Fragmentary writing, Incompleteness.

Resumo: O presente artigo visa empreender uma análise preliminar da produção aforística do escritor português Casimiro de Brito (1938-) como um exemplo emblemático de uma capacidade de escrita em multiplicar pontos de vista e em forjar considerações intempestivas sobre o Eu e o mundo. Convocando diálogo, sempre que pertinente, com uma diversidade de pensadores que se debruçaram sobre a problemática do inacabamento da escrita (F. Nietzsche, J. Derrida, M. Kundera, E. Canetti), privilegiar-se-á o seguinte *corpus* de análise: *Arte da Respiração* (de 1988), *Da Frágil Sabedoria* (de 2001) e *Apoteose*

* **Dirección para correspondência:** Ricardo Gil Soeiro. Departamento de Estudos Germanísticos. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade. 1600-214 Lisboa. Portugal (ricardogilsoeiro@campus.ul.pt)

das Pequenas Coisas (de 2016) – que apelidamos de tríptico da incompletude, pois cada um destes volumes se revela um vibrante testemunho de uma abertura ao porvir, deixando entrever um pensamento da intermitência. O artigo pretende, com efeito, preencher uma lacuna nos estudos sobre a obra de Casimiro de Brito, lançando alguma luz sobre a sua produção aforística, até aqui algo negligenciada pela crítica.

Palavras-chave: Aforismo, Casimiro de Brito (1938-), Escrita Fragmentária, Inacabamento, Literatura Portuguesa Contemporânea.

La réponse est le malheur de la question.
Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini* (1969)

Poeta, romancista, contista e ensaísta, Casimiro de Brito (1938-) é consensualmente considerado como um dos escritores portugueses mais relevantes da segunda metade do século XX. Tendo começado a publicar precocemente – a estreia surgiu em 1957 com *Poemas da Solidão Imperfeita*, o autor tem sido responsável até hoje por uma produção abundante em diversos géneros literários, com uma particular tónica para a escrita poética. Para além do ofício de poeta (faceta mais visível da sua obra), desenvolveu igualmente uma actividade cultural assinalável, tendo dirigido importantes revistas literárias, nomeadamente: *Cadernos do Meio-Dia* (com António Ramos Rosa, 1924-2013), os *Cadernos Outubro/Fevereiro/Novembro* (com Gastão Cruz, 1941-2022) e *Loreto 13* (órgão da APE-Associação Portuguesa de Escritores). Importaria, igualmente, assinalar a sua ligação umbilical ao movimento Poesia 61, indubitavelmente uma das correntes estéticas mais significativas do século XX da poesia escrita em português. Foi galardoado com prestigiados prémios literários, entre eles o Prémio Internacional Versília, de Viareggio, para a melhor obra completa de poesia, pela sua *Ode & Ceia* (1985), obra em que reuniu os seus primeiros dez livros de poesia, o prémio POETEKKA na Albânia e o Prémio Mário Luzi para o melhor livro de poesia europeu editado em Itália em 2006, com o *Libro delle Cadutte* (Livro das Quedas). Para além destas distinções¹, cumpre assinalar a sua intensa colaboração com algumas das mais prestigiadas revistas literárias internacionais, pautando-se a sua actividade cultural por um grande dinamismo, tendo em vista a difusão da palavra poética. É nesse sentido que tem participado em inúmeros recitais, festivais de poesia, congressos de escritores e conferências académicas.

A despeito do amplo reconhecimento que a obra de Casimiro de Brito tem granjeado a título nacional² e internacional (sobretudo no que diz respeito à sua produção enquanto poeta – e a encomiástica apreciação da crítica especializada é disso cabal testemunho³), não

1 Veja-se também o opúsculo comemorativo: António Carlos Cortez (2020): *Prisma de Cristal. Homenagem a Casimiro de Brito*. Loulé: Câmara Municipal de Loulé.

2 Um pungente testemunho de uma tal consagração encontra-se plasmado no monumental volume antológico: Casimiro de Brito (2020): *Negação da Morte. Obra Poética, 1955-2000*. Lisboa: Glaciar (com introdução de Fernando J. B. Martinho).

3 Veja-se, a título exemplificativo, os seguintes textos críticos: Annabela Rita (2014): “Casimiro de Brito, na via da frágil intensidade”, *Luz & Sombras no Cânone Literário*. Lisboa: Esfera do Caso, pp. 11-18; João de Mancelos (2006): “Do fragmento à pedra filosofal: A alquimia de Casimiro de Brito”, *Forma Breve* (Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro), vol. 4, 183-190; João Barrento (2007): “Um Corpo é Algo que Vem de muito Longe”. Casimiro de Brito. *Arte de bem morrer*. Lisboa: Roma, p. 127.

deixa de ser inusitada a parca atenção que a sua escrita aforística tem merecido, quer em Portugal, quer no estrangeiro. O presente artigo visa, com efeito, preencher – dentro dos limites naturais de uma pesquisa desta índole – essa lacuna, procurando inventariar algumas linhas de fuga para uma melhor percepção dos aforismos de Casimiro de Brito, equacionando a sua centralidade para uma compreensão mais informada do universo poético-mental do poeta português.

Se é verdade que, ao escrever sobre poesia, nos assalta sempre a penosa sensação de estarmos a produzir apenas uma “rima pobre”, pálido eco face à plenitude imparafraseável da palavra poética; se é verdade que, face à irreduzível singularidade de um verso, não podemos senão experimentar uma momentânea afasia, cegueira de quem perdeu a lâmpada com que exploraria o coração do sol, não é menos verdade que, perante a incandescência do aforismo, sentimos como que uma inaptidão originária para traduzir aquilo que não carece de tradução, justamente aquilo que, em virtude da sua alta voltagem imagética, se basta a si próprio. Dito de outro modo, se todas as formas em que se formula o discurso crítico mais não são do que “maneiras de falar alto no escuro” (no dizer sibilino de Manuel Gusmão 2010: 449), como podemos nós acercar-nos do aforismo, desfazendo desassombadamente esta aporia?

Um primeiro passo seria, creio, aceitar que a escrita aforística, a sê-lo genuinamente, desafia e subverte as nossas expectativas de sentido. É deste modo que Helena Topa caracteriza a tipologia textual do aforismo, enquanto categoria híbrida e impura, mas que remete para uma ideia de iluminação e de desarmante epifania:

Como pensa o aforismo, tendo em conta esta sua híbrida e complexa identidade? (“Nem carne, nem peixe”, como diz Robert Musil, a propósito desta fusão de horizontes discursivos). Um aforista, à semelhança do ensaísta e do autor de fragmentos, é, por excelência, um compilador ou colecionador de instantes, pequenas observações do quotidiano (por isso as suas anotações têm frequentemente carácter e suporte diarístico ou semelhante), pequenas ideias seminais ou lampejos que, nesse momento instantâneo de revelação se condensam sob forma de texto miniatural (Kraus: “Não se pode ditar um aforismo para uma máquina de escrever. Demoraria demasiado tempo.”) (Topa 1998: 29).

Sabotando o horizonte do meramente inteligível e não se eximindo a uma opacidade que respeita o enigma, o aforismo parece, por assim dizer, salvaguardar o seu fogo oculto. Na obra *O Gosto do Segredo*, Derrida aludiu justamente a uma espectralidade do sentido, à impossibilidade de uma transparência absoluta. Argumenta o pensador francês que:

se a transparência da inteligibilidade estivesse garantida, destruiria o texto, mostraria que não tem porvir, que não transborda o presente, que se consuma imediatamente; portanto, uma certa zona de desconhecimento e de incompreensão é também uma reserva e uma possibilidade excessiva – uma possibilidade para o excesso de se ter um futuro e de, por conseguinte, se gerarem novos contextos. Se todos podem entender imediatamente o que quero dizer, não criei contexto algum, respondi mecanicamente à expectativa, e está tudo onde está, ainda que as pessoas aplaudam e leiam até com prazer; depois fecham o livro e acabou-se (Derrida 2006: 47).

Avesso ao cálculo e aberto à fantasmagoria do indecível, o segredo seria aquilo que, permanecendo irreduzível, se abre ao infinito do porvir e à hospitalidade incondicional do totalmente outro. Os aforismos de Casimiro de Brito, particularmente aqueles que figuram no conjunto a que me gostaria de referir como o tríptico da incompletude e que abarca *Arte da Respiração* (de 1988), *Da Frágil Sabedoria* (de 2001) e *Apoteose das Pequenas Coisas* (de 2016), constituem um vibrante testemunho de uma tal abertura ao porvir. Todos eles são meios de multiplicar os ângulos de visão sobre as coisas, pontos irradiantes de uma infinitude inviolada. Subtis, lapidares, irónicos – assim são estas deambulações vorazes, assim são estas considerações intempestivas que se plasmam num palco polifónico, em que o texto rodopia e essa volúpia irreprimível deixa entrever um pensamento da intermitência.

Nietzsche, o poeta-filósofo que pensava por relâmpagos, poderia ser aqui um farol seguro para nos guiar. Em *O Crepúsculo dos Ídolos*, defende que: “O aforismo, a sentença, [...] são as formas de «eternidade»”, exibindo a ambição de “dizer em dez frases o que os outros não diriam num livro...” (Nietzsche 1996: 127).⁴ Sublinha-se, efectivamente, aqui a economia de meios, a concisão compositiva que anda a par de uma acutilância expressiva. Casimiro de Brito diz-nos em senda similar: “O aforismo é um quase silêncio; uma pegada de gaiota na areia da manhã” (Brito 2001: 9). Já em *Aurora* (livro de Nietzsche sobre o qual María Zambrano disse que tinha valido a pena ter vivido só para ler o prólogo) se faz uma advertência contra os sistematizadores que tudo procuram aprisionar: “Cautela com os sistematizadores! – Há um espectáculo teatral dos sistematizadores: querendo preencher todo um sistema e tornar redondo o horizonte em volta dele, precisam apresentar os seus atributos mais frágeis no mesmo estilo dos mais fortes – querem representar naturezas inteiras e singularmente fortes” (Nietzsche 2004: 192). E é justamente em clave nietzschiana que Casimiro escreverá na sua *Arte da respiração*: “Só metaforicamente o Todo [...] se deixa formular, aprisionar. Não há, pois, sistemas filosóficos, mas apenas efémeras construções metafóricas. E delas será a menos efémera a que for mais misteriosa” (Brito 1988: 101). E ainda, a categórica passagem: “Abomino o sistema, o seu volume irrespirável, a sua falha de sedução. O fragmento contém tudo” (Brito 1988: 168).

Quando o poeta português nos confia que “Todas as coisas são o enigma de outra coisa” (Brito 2001a: 41), estamos perante um pensador enamorado da incompletude. Em muitos destes seus textos fragmentários, Casimiro de Brito parece estar a querer dizer que a sensualidade de um texto é directamente proporcional ao seu grau de inacabamento. Diríamos também nós, escutando a audaz lição do poeta, que nada bate o erotismo de um pensamento inconcluso: a subtilidade de uma meditação que se recusa a concluir, que previne o desenlace. Assim será um livro para espíritos livres – para o leitor que se entrega ao devir e que retoma a volúpia que apenas se deixa adivinhar. Nietzsche vem, mais uma vez, em nosso auxílio quando, em *Humano, demasiado humano*, faz a apologia do incompleto:

4 É à luz do mesmo espírito subversivo do logro do pensamento sistemático que deve – a nosso ver – ser compreendido o alcance de um aforismo como o seguinte da mesma obra *O Crepúsculo dos Ídolos*: “Eu desconfio de todos os sistemáticos e afasto-me do seu caminho. A vontade de sistema é uma falta de honestidade” (Nietzsche 1996: 21).

O incompleto é mais eficaz. Tal como as figuras em relevo agem tão fortemente sobre a fantasia, porque, por assim dizer, estão em vias de sair para fora da parede e, de súbito, impedidas por qualquer coisa, ficam paradas, assim também a exposição incompleta, à maneira do relevo, de um pensamento, de toda uma filosofia, é mais eficaz que a apresentação exaustiva: deixa-se mais ao trabalho do espectador, este é incitado a aperfeiçoar aquilo que, diante dele, se destaca num contraste tão forte de luz e sombra, a pensar até ao fim e a superar ele próprio aquele obstáculo que, até aí, impediu as ideias de sair inteiramente cá para fora” (Nietzsche 1997: 176-177).

Casimiro de Brito nunca escondeu o seu fascínio pela incompletude e é a subtileza que nela pulsa que parece favorecer o cultivo da forma breve (do *haiku* ao aforismo, passando pelo fragmento e pelo poema em prosa), a que seguramente não é alheia uma sageza oriental⁵ e pré-socrática. Nesse sentido, revela-se partidário daquilo a que Milan Kundera, em *Os Testamentos Traídos*, apelida de “a velha estratégia de Chopin” (Kundera 1994). Em Chopin, como em Schumann, Schubert, Dvořák ou Brahms, as peças menores superam as grandes composições. Dir-se-ia então que, neste tríptico da incompletude de Casimiro, se assiste à apologia do formato mais pequeno, portátil e rapsódico, em detrimento da altivez de uma colossal orquestração sinfónica.

Na obra *Arte da respiração* (1988), a respiração fulgura como metáfora do pulsar reflexivo-discursivo, sublinhando o laço indissolúvel que une vida e escrita. Somos recordados, é claro, da mudança de respiração preconizada por Paul Celan⁶, mas somos igualmente impelidos a convocar as anotações, os apontamentos (*Aufzeichnungen*) de Elias Canetti. A dada altura, num desses apontamentos avulsos, o escritor austríaco diz que “Não basta pensar, é preciso respirar também. Perigosos os pensadores que não respiraram suficientemente”⁷. Canetti chega a falar da escrita como espaço essencial da respiração (*Atemraum*). Quão próximo está Casimiro desse espaço vital, quando assume que “A verdade não existe. Apenas se transmite o erro, a errância do movimento” (Brito 1988: 201). Ou ainda, num outro passo da mesma obra, quando nos acautela que: “Ainda que a verdade estivesse sentada não deixará de ser flutuação” (241). E se Wittgenstein escreveu de um modo acutilante que as suas dúvidas “formam um sistema”, Casimiro reconhecerá: “Alimento as minhas dúvidas com estes pequenos peixes que vão morrer na margem arenosa de um livro” (Brito 1988: 35).

Também a obra *Da frágil sabedoria* (2001) mobiliza um saber em devir, que se abre à metamorfose e ao fogo heraclítico, uma frágil sabedoria do incerto que se põe à escuta do magma do mundo. Desmantelando a pretensão a um saber absoluto, a *docta ignorantia* mobilizada por Casimiro insurge-se contra estéreis abstrações e univocidades esclerosadas: “Antes, eu dizia que sabia. Agora, digo que nada sei. Talvez eu deva hesitar um pouco antes de dizer isto ou aquilo” (Brito 2001a: 59). Ao abraçar a contingência e o relativismo,

5 Para uma análise da influência oriental na escrita de Casimiro de Brito, cf. a seguinte obra: Catarina Nunes de Almeida (2016): *Migração Silenciosa: Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea*. V. N. Famalicão: Húmus.

6 Essa ideia de uma mudança de respiração (*Atemwende*) comparece na obra *Arte Poética* (Celan 1996).

7 Citação extraída do seguinte estudo em torno da escrita aforística de Elias Canetti: Helena Topa (2003): *A Palavra de Fogo: Uma Leitura Contextualizante da Prosa Breve de Elias Canetti*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ao comprazer-se com os efeitos que o seu pensamento antinômico produz, ao cambiar constantemente de perspectiva, a escrita aforística de Casimiro permite-nos, não só superar o dogmatismo, mas também apreender os diferentes matizes de que se tece uma realidade em permanente metamorfose. A sua meditação em torno da verdade corrobora, de forma lapidar, uma sabedoria do incerto que nos remete, creio, para as coordenadas poéticas de Wislawa Szymborska, quando esta nos diz em *Paisagem com grão de areia*: “É bela esta certeza,/mas a incerteza é mais bela ainda” (Szymborska 1998: 313). Para Casimiro de Brito, “A verdade não se encontra – quem julga tê-la encontrado tem nas mãos o vento, que já mudou” (Brito 2001a: 137). Ou ainda no mesmo encadeamento de ideias: “A Verdade maiúscula é o resumo das coisas que não existem, acaso terão existido? Mas as verdades pequeninas, essas, avançam com pezinhos de lã” (Brito 2001a: 137). Nesta desarmante obra, o sujeito prismático vai desenhando os seus humildes apontamentos sobre o silêncio e a palavra, o desencanto e o desejo, a plenitude e o vazio, o dentro e o fora, a morte e a vida, lançando mão de um magistral *chiaroscuro* que mais não é do que uma demanda pelo contraste pujante e tensional entre luz e sombra, pela criação de um efeito emocional e dramático que visa abarcar a totalidade conflituante do nosso estar-no-mundo: “Fragil, deixei esboroar-se o poder entre os dedos – frágil porque nada sei e esta pequena sabedoria não pode alimentar-se de outra coisa que não seja esse fio de areia entre os dedos” (Brito 2001a: 14). As suas reflexões intermitentes desfazem qualquer asserção que ameace arvorar-se em certeza peremptória, de tal modo que, num gesto eminentemente irónico, declara: “Tenho a incerteza quase absoluta” (Brito 2001a: 64).

Em *Apoteose das pequenas coisas* (2016), obra híbrida que oscila entre o fragmento e o aforismo, convocando ainda o registo diarístico, delinea-se uma poética da atenção que nos oferece pequenos vislumbres que se vão acumulando num pendor intimista e cujos fragmentos vão esculpindo preciosas cintilações que, mais do que explicar ou esgotar algum aspecto da realidade, o desejam iluminar serenamente. Fragmentos desamparados de um livro de enigmas por escrever, estes textos de Casimiro de Brito evidenciam uma reverberação pós-humanista que concebe o sujeito humano em contiguidade ontológica com as demais formas de vida, em que a árvore, a pedra, a flor, a formiga ou o pássaro detêm a mesma dignidade existencial que o ser humano. Quando escreve que “tudo na vida é mínimo e grandioso”, o poeta deixa transparecer uma imbricação tensional entre o magno e o mínimo, esboçando um movimento pendular que oscila entre o ínfimo e o excelso, o trivial e o sublime, a leveza e a gravidade, em que o infinito se deixa pressentir no finito. E é o espanto, no fundo, que determina o ponto de fuga destes textos, é o deslumbramento que alimenta uma escrita que atenta nos pequenos detalhes da existência, nas grandezas do ínfimo de que nos fala o poeta brasileiro Manoel de Barros, em que do singular se desprende uma ressonância cósmica. Ouçamo-lo na sua magistral composição intitulada “Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo”:

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que
eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.

Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogios. (Barros 2011: 411).

A atenção ao mínimo detalhe, em que o insignificante se encontra sempre à beira do infinito, dá-nos a entender que estamos perante um trânsito mutável entre o ínfimo e o excesso, entre o minúsculo e o maiúsculo, em que os dois pólos são, para a ciência atónita praticada pelo autor do *Livro das Quedas*, igualmente incomensuráveis. Num passo distintamente ilustrativo, Casimiro de Brito esclarece: “Escrevo pequenas coisas. Com a precisão de quem vai morrer momentos depois. Morrer ressuscitando ao mesmo tempo” (Brito 2016: 205). O leitor desbrava, assim, uma tessitura complexa, em que o mais minucioso rumor se une ao mais largo movimento, em que a preciosa singularidade se articula à luz do todo, em que o máximo jamais se ousa desprender do mínimo, como no desconcertante poema de Herberto Helder incluído em *Servidões*: “porque nada tem retôrno e tudo é difícilimo/(não só o máximo mas também o mínimo)” (Helder 2013: 112).

Será esse, porventura, um dos grandes trunfos da cosmovisão de Casimiro de Brito – um trunfo que se torna particularmente tangível na sua escrita aforística. O de exhibir uma vocação irreprimível para o esboroamento das certezas, um entendimento da escrita que, repudiando a sumptuosidade apaziguadora do *pathos* e das palavras definitivas, elege a incurável ferida de não-saber, em que a ambiguidade, a incerteza e a hesitação assumem um papel preponderante. Em *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa*, obra de 2001, constituída por 30 pontos luminosos, o poeta fala-nos do “Sabor de não-saber” (Brito 2001b: 47). Aliás, no ponto 25 do mesmo livro, o próprio Casimiro chega a citar a célebre coda da *Lição* de Roland Barthes: “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de *saber*, um pouco de *sabedoria* e o máximo de *sabor* possível” (Brito 2001b: 25).⁸

Quando, nos seus textos, um juízo se avizinha perigosamente do dogma, a sua voz replica com uma tonalidade irónica, interpelando directamente o leitor: “Se queres saber nada saberás. Nada possuirás se desejas possuir alguma coisa” (Brito 2001a: 117). Numa entrevista concedida a Ana Marques Gastão, incluída no volume *O Falar dos Poetas* (2011), lemos que, se Ezra Pound chegou demasiado tarde para a suprema incerteza, a incerteza invadiu Casimiro muito cedo, esclarecendo o poeta em meridiana clareza: “O meu caminho é o de perder-me no labirinto” (Brito 2011a: 150).

Importaria não nos esquecermos de que Cioran, mestre da desilusão, estipulou em *Silogismos da Amargura* que apenas “cultivam o aforismo aqueles que conheceram o medo

8 *Vide* a passagem original, extraída da obra *Leçon* do semiólogo francês: “Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas surge em seguida uma outra em que se ensina o que se não sabe: a isso se chama *procurar*. Chega agora, talvez, a idade de uma outra experiência: a de *desaprender*, de deixar germinar a mudança imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda que ousarei aqui arrebatar, sem complexos, à própria encruzilhada da sua etimologia. *SAPIENTIA*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de *sabedoria* e o máximo de *sabor* possível” (Barthes 1979: 41-42).

no meio das palavras, esse medo de se desmoronarem com *todas as palavras*” (Cioran 2009 9). Casimiro de Brito habitou o imperscrutável coração desse medo e dele saiu intacto. A sua voz é, em suma, uma voz que suspeita de si mesma, delicada forma de sabedoria que não se subjugava à vontade de poder e que nos fala de um esplendor ferido de que não há regresso.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1979): *Lição*. Lisboa: Edições 70.
- BARROS, Manoel (2011): *Poesia Completa*. Alfragide: Caminho.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- BRITO, Casimiro (1985): *Ode & Ceia: Poesia 1955-1984*. Lisboa: D. Quixote.
- (1988): *Arte da Respiração*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2001a): *Da Frágil Sabedoria*. V. N. Famalicão: Quasi.
- (2001b): *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa*. V. N. Famalicão: Quasi.
- (2005): *Livro das Quedas: Ars Morendi*. Lisboa: Roma Editora.
- (2016): *Apoteose das Pequenas Coisas*. Póvoa de Santa Iria: Lua de Marfim.
- CIORAN, Emil (2009): *Silogismos da Amargura*. Lisboa: Letra Livre.
- DERRIDA, Jacques (2006): *O Gosto do Segredo*. Lisboa: Fim de Século.
- GASTÃO, Ana Marques (2011): *O Falar dos Poetas. Entrevistas*. Porto: Afrontamento.
- GUSMÃO, Manuel (2010): *Tatuagem & Palimpsesto. Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2013): *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- KUNDERA, Milan (1994): *Os Testamentos Traídos*. Porto: Asa.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996): *O Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- (1997): *Humano Demasiado Humano*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2004): *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SZYMBORSKA, W. (1998): *Paisagem Com Grão de Areia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- TOPA, Helena (1998): “Das Fronteiras de Género às Fronteiras Discursivas: Aforismo, Fragmento e Ensaio”. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 11. Lisboa: Edições Colibri: 23-33.
- (2003): *A Palavra de Fogo: Uma Leitura Contextualizante da Prosa Breve de Elias Canetti*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Ricardo Gil Soeiro (1981) é poeta, ensaísta e tradutor. Professor da Universidade de Lisboa (Portugal), tem vários livros publicados, entre os quais *Gramática da Esperança* (2009), *Poéticas da Incompletude* (2017), *Volúpia do Desastre* (2019) e *O Enigma Claro da Matéria* (2019). Organizou o volume *As Artes do Sentido* e coeditou *Paul Celan: Da Ética do Silêncio à Poética do Encontro* (2014), *Das Cinzas do Silêncio à Palavra do Fogo* (2018) e *O Nada virado do Averso* (2019). No domínio da poesia, publicou obras como *Caligraphia*

do Espanto (2010), *Labor Inquieto* (2011) ou *Da Vida das Marionetas* (2012). Em 2012, veio a lume *L'apprendista di enigmi*, uma antologia poética traduzida para italiano. Com *Iminência do Encontro* foi galardoado com o Prémio PEN Clube Português – Primeira Obra 2010. Com o livro *A Sabedoria da Incerteza* foi finalista do Prémio PEN de Ensaio 2016. Com o livro *Palimpsesto* foi finalista do Prémio SPA 2017. Com *A Rosa de Paracelso* foi finalista do Grande Prémio de Literatura DST 2018. Em 2019, foi distinguido pelo Instituto Cultural Romeno com o título honorário Amicus Romaniae 2019. É professor de Estudos de Literatura, Arte e Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e investigador no Centro de Estudos Comparatistas (CEComp) da mesma instituição. Publicou artigos científicos e resenhas críticas em inúmeras publicações de relevância internacional, designadamente: *Ellipsis*, *Journal of Romance Studies*, *Colóquio-Letras* e *Revista de Filología Románica*.

Fecha de recepción: 18-05-2023

Fecha de aceptación: 1-09-2023

LA FRATERNIDAD LINGÜÍSTICA ENTRE MIGUEL DE UNAMUNO Y JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS (The Philological Brotherhood Between Miguel de Unamuno and José Leite de Vasconcellos)*

Gemma Gordo Piñar**
Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: The purpose of this article is the presentation and analysis of the letters that Miguel de Unamuno sent to the Portuguese polygraph José Leite de Vasconcellos. With these missives the crossed correspondence between both is completed, by adding those of Unamuno to those we already knew of Leite. This allows us to delve into the relationship that these two Masters maintained, especially from the field of Philology and, more specifically, Linguistics, one of the main topics and dedications that united them. In addition, this correspondence is interesting because it is part of the beginnings of Unamuno's relations with Portugal, which over time will become crucial and very fruitful for him.

Keywords: Miguel de Unamuno, José Leite de Vasconcellos, Linguistics, correspondence, Spain, Portugal.

Resumen: El objeto de este artículo es la presentación y análisis de las cartas que Miguel de Unamuno remitió al polígrafo portugués José Leite de Vasconcellos. Con estas misivas se completa el epistolario cruzado entre ambos, al sumar las de Unamuno a las que ya conocíamos de Leite. Esto nos permite profundizar en la relación que mantuvieron estos dos Maestros, especialmente desde el ámbito de la Filología y, más concretamente, de la Lingüística, uno de los principales temas y dedicaciones que los unieron. Además, esta correspondencia es interesante porque forma parte de los inicios de las relaciones de Unamuno con Portugal, que con el tiempo se volverán cruciales y muy fructíferas para él.

* Este trabajo ha sido financiado por la ayuda CA2/RSUE/2021-00729 del Ministerio de Universidades, PRTR y UAM.

** **Dirección para correspondencia:** Gemma Gordo Piñar. Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus Cantoblanco. 28049, Madrid (gemma.gordo@uam.es).

Palabras clave: Miguel de Unamuno, José Leite de Vasconcellos, Lingüística, correspondencia, España, Portugal.

1. Introducción

Las relaciones entre Unamuno y sus correspondientes portugueses han sido principalmente compiladas y analizadas por el experto lusista Ángel Marcos de Dios. A pesar de la enorme labor que este investigador ha realizado, el encuentro de nuevas cartas nos permite seguir añadiendo datos a estas relaciones hispano-lusas, que tan ricas nos resultan y tan necesarias, no sólo para entender los intereses compartidos y, por ende, colaboraciones entre españoles y portugueses, sino también para conocer mejor la historia de la Península, abordada desde diferentes disciplinas (como la Lingüística, la Etnografía, la Literatura, etc.) por sus protagonistas. Aunque Marcos de Dios en el *Epistolario portugués de Unamuno* incluye las cartas que Leite envió a éste, de lo que no se tenía noticia era de las cartas que el vasco remitió al portugués, que hemos podido consultar en el archivo de Leite de Vasconcellos¹.

2. José Leite de Vasconcellos (1858-1941)

A pesar de ser una de las figuras más destacadas de la cultura portuguesa, consideramos oportuno dedicarle unas líneas de presentación. Nacido en Ucanha (Viseu), se interesó y especializó en un elevado número de materias (etnografía, arqueología, lingüística, numismática...), dedicándose a ellas con un rigor y una pasión escasamente vistos. Tras su formación en Ciencias Naturales y Medicina (labor que ejerció apenas un par de años), su primer trabajo fue un estudio sobre la lingüística médica, *A evolução da linguagem* (1886). Sus trabajos de filología portuguesa se centraron en cuestiones de evolución del lenguaje, estudios dialectales, el romancero portugués, etc. En 1887 fue nombrado conservador de la Biblioteca Nacional de Lisboa, donde impartió clases de Numismática y de Filología Portuguesa. Dos años después crea la *Revista Lusitana*, archivo de estudios filológicos y etnológicos relativos a Portugal. Una de las labores más importantes que llevó a cabo fue la fundación en 1893 del Museu Etnográfico Português, del que fue director, creando en 1895 la revista órgano de éste, que también se encargó de dirigir: *O Arqueólogo Português*. En 1911, al crearse la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, fue nombrado catedrático de Lengua y Literatura Latinas y de Literatura Francesa.

El principal objetivo de su vida fue “o conhecimento das origens, características e tradições do povo português” (Roseta 2015: 18), como podemos ver en muchas de sus obras, entre las que destacamos: *Religiões da Lusitânia na parte que principalmente se refere a Portugal* (3 vols., 1897-1913), *Etnografia Portuguesa* (6 vols., 1933-1975), *Romanceiro Português* (1958-1960, con prefacio de Ramón Menéndez Pidal).

¹ Las cartas están catalogadas con el número de inventario 3464. La carpeta consta de cuatro especies: 22228 (carta del 31/03/1898), 22229 (carta del 04/10/1904), 24552 (carta del 18/06/1898) y 24553 (carta del 11/08/1898). Se ubican en el archivo del Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa). Agradezco enormemente a sus bibliotecarias y al resto del personal el apoyo recibido en la búsqueda y consulta de estos materiales.

En relación con España su figura nos resulta altamente interesante, no sólo por su vínculo con Unamuno (con el que compartió su pasión por la poesía, el lenguaje, el pueblo, las tradiciones populares, el paisaje, los libros...) y un dilatado número de españoles (como Rafael Altamira, Ramón Menéndez Pidal², Rubén Landa...), sino por su interés por los dialectos españoles y su relación con los portugueses, y por otros aspectos etnográficos y arqueológicos de nuestra cultura. Debido a sus investigaciones fue elegido miembro correspondiente de la Real Academia Gallega, de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa y de la Real Academia de Historia de Madrid. También publicó en medios españoles, como la *Revista de Filología Española*, *El Correo Gallego*...

3. Temática de las cartas

Se conservan seis documentos de Leite remitidos a Unamuno (19-I-1898, 28-III-1898, 20-IV-1898, 16-VI-1898, 7-VII-1898, 1-VIII-1922) y cuatro de Unamuno a éste (31-III-1898, 18-VI-1898, 11-VIII-1898, 4-X-1904). Aunque, como el propio epistolario indica, hubo más epístolas entre ellos que todavía no hemos tenido la fortuna de encontrar. El grosor de este intercambio epistolar se produce en 1898, después de que se conociesen personalmente, como queda explícito en la primera misiva remitida por Leite, donde agradece a Unamuno “a excelente companhia que me dispensou no dia em que estive em Salamanca. Vim muito agradado do modo como me tratou” (Marcos de Dios 1978: 351). Posteriormente, tras siete cartas más ese año, contamos con una de Unamuno enviada desde Salamanca en 1904 y una tarjeta postal de Leite fechada en Lisboa en 1922, con la que se cierra el epistolario existente.

En esta carta, la más antigua de Leite (Lisboa, 19-I-1898), menciona que ha recibido el libro de Unamuno, lo que evidencia al menos que hay una carta anterior a ésta por parte del vasco. La obra a la que se refiere es *Paz en la guerra*, publicada recientemente (1897). A nivel lingüístico, etnográfico e histórico la obra le debió resultar interesante a Leite, ya que Unamuno intenta plasmar en ella al pueblo vasco, llegando a afirmar que “esto no es una novela; es un pueblo” (Unamuno 1940: 8).

Leite aprovecha esta misiva de agradecimiento para solicitarle el envío de varias cuestiones. En primer lugar, los artículos de Unamuno de tema psicológico. Desde que cursó la carrera de Filosofía y Letras en Madrid, los estudios de psicología habían interesado mucho a Unamuno, como demuestra el hecho de que se presentase a unas oposiciones a la cátedra de Psicología, Lógica y Ética en el Instituto de Bilbao. La capacidad y necesidad de Unamuno de dedicarse a diferentes disciplinas a la vez le permitió percibir los vínculos entre ellas, considerando a la Filología disciplina ancilar de la Psicología:

La mayor, la grande, la positiva importancia de la filología es ser un medio o auxiliar para el progreso de la psicología, llevarnos por el estudio de la evolución del lenguaje al conocimiento más perfecto de la evolución del pensamiento (Unamuno 1893 [2017]: 393).

² En una de sus estadias en Madrid, Antonio Sánchez Moguel le invitó a participar en sus clases, donde conoció a Ramón Menéndez Pidal (Busto; Nel 2001: 184).

Este fragmento de una carta a su amigo Pedro Múgica³ es revelador ya en 1890 del complejo y variado imaginario intelectual de Unamuno y de sus aspiraciones, principalmente de carácter lingüístico:

Con mis tareas en psicología moderna alterno en estudios de **lingüística**. Me he dado de firme al estudio del **latín** y el **griego** por una parte y en vista de obtener una plaza, por otra prosigo mis estudios sobre el **vascuence**, y también sobre los **romances**. Del **castellano** tengo recogidos numerosísimos datos, he trabajado en él en compañía de mi compañero y fiel amigo Sánchez Moguel⁴. Cuadernos y más cuadernos guardo, archivo de notas [...] Dos son los propósitos más firmes que llevo; una obra lo más completa que pueda, amplia, cuéstemelo el tiempo que me cueste, acerca del vascuence, y una **gramática histórica del castellano**, una verdadera historia de nuestra lengua. En su **fonética** he hecho mucho, bastante en su **morfología** y no poco en el estudio curiosísimo y por desgracia muy abandonado de la evolución del significado en lo que llaman **semiótica o semiología**. Tengo también abundantes datos del **castellano vulgar**⁵, de los modismos populares, de los giros, inflexiones y fonética del pueblo, que es quien hace vivir la lengua. He recogido frases de chulos, pronunciaciones de labriegos, etc. (Unamuno 1890 [2017]: 171-172).

Durante su formación universitaria y, posteriormente, en las diferentes oposiciones a las que se presentó, Unamuno comprobó y padeció el atraso, conservadurismo e ignorancia que caracterizaba a las diferentes disciplinas (Latín, Psicología, Metafísica, Griego...) y a la mayoría de sus cultivadores en España. Eso le hizo sentirse solo, triste e incomprendido, y le motivó a querer modernizar estas disciplinas. Respecto a la Lingüística, le comenta a Múgica (Bilbao, 29-IV-1890) que “aquí estos estudios se conocen de nombre, la masa de las gentes ilustradas creen que un lingüístico es un etimólogo” existiendo “una ignorancia absoluta y cerrada de lo que hoy es la lingüística” (Unamuno 1890 [2017]: 172). Por el contrario, Unamuno entendía la lingüística como una ciencia natural y no como materia de curiosidad, erudición o arqueología.

3 La extensa e intensa correspondencia con el filólogo, compositor y crítico musical vizcaíno Pedro de Múgica Ortiz de Zárate (1854-1944) la inicia Unamuno en abril de 1890, comunicándole a éste su deseo de recuperar la relación con él (debido a que amigos comunes le han comentado las tareas y aficiones de éste: la filología y la lingüística) y de que le ponga en contacto epistolar con sus amigos de Berlín (donde éste era lector de español) dedicados a estos estudios. Esta correspondencia resulta fundamental en el marco de este artículo.

4 Antonio Sánchez Moguel (1838-1913). Filólogo e historiador español. Maestro y amigo de Unamuno, influyó mucho en la concepción y dedicación filológica de Unamuno, llegándole a dirigir su tesis doctoral. Unamuno menciona que asistió en la cátedra que impartía en la Universidad Central de Literatura General y Española a varios cursos, uno de ellos sobre el *Poema del Cid*. En la biblioteca de Unamuno se conserva una obra suya, *Reparaciones históricas. Estudios peninsulares* (1894). En este fragmento de una carta a Múgica (mayo de 1890) podemos ver el papel de Moguel en la formación y perspectiva filológica de Unamuno, junto al de otros autores y publicaciones que iremos mencionando: “Mis trabajos sobre el castellano abrazan todo él. Mis fuentes han sido el conocimiento práctico que de él tengo, la literatura, la dirección y lecciones de mi querido amigo y excelente maestro el Sr. Moguel, las obras de Diez (anticuadas ya), Meyer, Gaston Paris, etc., etc., y los trabajos de la *Romania*, revista de filología romance, y otras revistas de la misma índole. Hay también filólogos modernos españoles, entre otros el americano Rufino José Cuervo, que ha publicado una Gramática histórica, copiosísima de datos. [...] Abarcan mis apuntes la fonética, de la que podría publicar un extenso trabajo, la morfología, las sintaxis muy poco, y la semiología” (Unamuno 1890 [2017]: 184-185).

5 La negrita es nuestra, para resaltar las lenguas, las ramas y los objetivos de carácter filológico y lingüístico que tenía Unamuno.

Teniendo en cuenta los intereses lingüísticos de Unamuno, no es de extrañar que, en segundo lugar, Leite le pida en su carta “os textos em bable”⁶, por el cual Unamuno sentía inclinación⁷. En tercer lugar, en coherencia con su dedicación arqueológica, le solicita el diseño del cuadrúpedo o toro de Guisando⁸.

La siguiente misiva vuelve a ser de Leite (Lisboa, 28-III-1898). Por su contenido, deducimos que Unamuno le remitió al menos una más antes de recibir ésta. El tema central son las cuestiones lingüísticas. Tanto Leite como Unamuno estaban enamorados de la lengua, de las lenguas más bien. Sus estudios filológicos y lingüísticos van a ser un punto de encuentro entre ambos. En torno a ellos van a intercambiar ideas, materiales, publicaciones, etc. Estos intereses eran compartidos además con otros españoles, de quienes Leite le pide sus direcciones a Unamuno para escribirles. El primero de ellos es Múgica. Unamuno le remitió dos trabajos de éste a Leite: *Gramática del castellano antiguo* (1891) y *Dialectos castellanos: Montañés, vizcaíno, aragonés* (1892). Tras su lectura, Leite le comenta a Unamuno que en ellos vio “algumas observações muito interessantes de V. E.” (Marcos de Dios 1978: 352). La obra de Múgica tenía tantas notas de su amigo que éste le dijo que “si en su obra de usted no hubiera tantas notas mías que aparezco como un colaborador (de lo que le doy mil gracias) publicaría aquí un trabajillo crítico de ella” (Unamuno 1891 [2017]: 260). El segundo es Fernando Araujo Gómez⁹, periodista, profesor, historiador y filólogo; por esas fechas era catedrático de francés en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid y había escrito varias obras, como su famosa *Gramática razonada histórico-crítica de la lengua francesa* (1889-1890), su *Gramática del Poema del Cid* (1897) y sus *Estudios de fonética kastelana* (1894).

La respuesta de Unamuno a esta carta se produce el 31 de ese mismo mes. En ella satisface la petición de Leite, mandándole las direcciones de sus dos colegas españoles, añadiendo algunas apreciaciones sobre Múgica: “hombre muy laborioso y entusiasta, aunque dado a confundir las cosas. Tiene poco método y poca claridad lo que hace, siendo más bien datos

6 El interés de Leite por el bable no era algo puntual, sino que también se plasma en sus cartas con Ramón Menéndez Pidal, quien le remite cartas escritas en bable por petición suya (Busto; Nel 2001: 180).

7 En su biblioteca están las *Poesías selectas en dialecto asturiano*, recogidas y publicadas por José Caveda (Oviedo, 1887), que menciona en su epistolario con Múgica, al que también le comenta que “*El Carbayón*, diario de Oviedo, publica a guisa de «hoja literaria» una hoja que titula *Estafeta de la Quintana*, dedicada casi exclusivamente a recoger documentos sobre el bable. Está publicando un vocabulario bable y poesías bables. [...] Voy a escribirle pidiéndole el número ese, todos los números del vocabulario por duplicado (uno para usted) y una nota de las mejores colecciones de poesías bables” (Unamuno 1892 [2017]: 360-361).

8 En el epistolario remitido a Leite por diferentes autores hemos podido comprobar la existencia de muchos dibujos e imágenes de elementos arquitectónicos, esculturas, monedas, inscripciones, animales, etc. Estos dibujos le eran necesarios para sus investigaciones, por lo que no es extraño que le solicite uno a su colega.

9 La impresión que Unamuno tenía de Araujo no era muy buena, en sus cartas a Múgica le tilda “además de un falsificador científico un hombre de escasísimo talento, un espíritu totalmente anticientífico y un latero de marca mayor” (Unamuno 1894 [2017]: 466). Años después, Unamuno cambió algo esa imagen al ser Araujo el que contribuyó a que se creasen en las universidades cátedras de Lingüística Comparada del latín y castellano. Unamuno quería impartir una de esas cátedras, como le comenta a Múgica: “se habrá usted enterado de las reformas sobre enseñanza y de la parte que en ellas tomó Araujo [...] Al cabo se han creado en las universidades cátedras de Lingüística Comparada del latín y castellano [...] Si la reforma persiste, pienso quedarme con esa cátedra [...]. Por fin acabaré en una cátedra acomodada a mis aficiones. Puesto a elegir, hubiese elegido psicología, economía política o lingüística hispanolatina, las tres ramas que más me atraen sin que deje de meterme lo demás [...] Si logro esa cátedra, volveré a de meterme en harina de romanismo” (Unamuno 1898 [2017]: 815).

para doctrina que doctrina formada ya”¹⁰. En esa carta Unamuno pospone el envío de los textos en bable debido a que

Los estoy repasando para tomar datos que me sirvan para cuando publique mi estudio acerca del habla popular en la región salmantina. Para este trabajo tendré que dedicarme algo al portugués porque el habla de la Ribera del Duero está muy influida por la de la región comarcana de Tras-os-montes.

Motivo por el que Unamuno se despide de Leite expresándole sus “grandísimos deseos” de ir a Portugal¹¹ de excursión. Don Miguel fue un apasionado de las excursiones, que hizo a pie, en mula... por muchos lugares de España y Portugal. Éstas no estaban exclusivamente centradas en el aspecto paisajístico (por el que sentía una enorme atracción y del que obtenía un inmenso placer), sino que también le interesaban cuestiones de paisanaje, es decir, la cultura, las costumbres y, especialmente, el habla de los lugares que visitaba (el paisaje lingüístico). Estas excursiones le permitían entrar en contacto con el pueblo, el cual, como le reconoció en una carta a Santiago Rusiñol (10-X-1898): “Son mis dos amores más grandes, el amor a la niñez y al pueblo” (Unamuno 1898 [2017]: 805). Interés y dedicación que compartió con Leite, ya que como afirma Pedro Roseta, todo el inmenso trabajo que desarrolló “tem por base o seu amor à cultura portuguesa e ao povo que encontrava nas ruas e nos campos. Por isso afirmou ainda muito novo, em 1885: «Portugal é o núcleo fundamental de todo a minha obra»” (Roseta 2015: 26).

Con su instalación en Salamanca en octubre de 1891 como catedrático de Griego, el castellano será el que ocupe mayormente sus investigaciones (prioridad que antes había concedido al vascuence y al dialecto bilbaíno). Si bien Unamuno fue un férreo defensor del castellano, también se interesó por los dialectos que se daban en la Península. Las expediciones que hará por Salamanca y regiones aledañas le permitirán ir comprobando en primera persona la existencia de diferentes dialectos y la riqueza del habla popular de la zona, convirtiéndolo en un avezado dialectólogo. El amplio número de voces, giros, fonetismo, dichos... que va escuchando, le llevarán a ir anotándolos en su libreta y analizarlos posteriormente. La cifra va creciendo a golpe de excursión, convirtiéndose en todo un coleccionista de voces (algo que ya había hecho anteriormente respecto al vascuence). Sobre estos hallazgos va dando noticia en sus cartas a Múgica, al igual que sobre las personas que le ayudan en esta tarea, remitiéndole voces de diferentes lugares:

10 Estos juicios no eran nuevos en Unamuno, incluso se los había expuesto al propio Múgica en sus cartas: “Propende usted demasiado a ciertas sutilezas y se empeña en mostrar los intermediarios; hay que ser un poco más empirista, y hoy por hoy, concretarse a reunir datos, ordenarlos, clasificarlos y no empeñarse en darles una explicación si esta no surge espontáneamente de los datos y se ofrece por sí” (Unamuno 1890 [2017]: 245). “Su libro de usted supone un talento fino para ver el detalle, gran espíritu analítico, pero a mi juicio ganaría mucho como obra científica si procediera como le indico a usted de leyes primitivas a reglas que no son más que choque de dos o más leyes, y de reglas a casos concretos. O ya de partir de casos concretos a llegar a formular las leyes generales. Así es que su trabajo de usted me parece materiales para una fonética y no una fonética científica y acabada.” (Unamuno 1891 [2017]: 263).

11 Por esas fechas Unamuno no había iniciado todavía la secuencia de los sucesivos viajes que, a partir de 1904, realizará a diferentes zonas de Portugal, donde se zambullirá en el idioma, la literatura, la historia... Antes de 1904, nos consta una excursión que hizo a Barça de Alva (primer pueblo de la frontera portuguesa desde Salamanca) con su primo Telesforo.

Tengo copiosos vocabularios de los dialectos salmantino (recogidas las voces por mí), leonés y palentino. Están a su disposición y le remitiré copia de ellos. Hay términos interesantísimos (Unamuno 1895 [2017]: 497).

Mis estudios sobre el habla popular regional salmantina siguen con ayuda de entusiastas colaboradores. Llegan a 2.000 (!!!) las voces recogidas. Esto es enorme (Unamuno 1898 [2017]: 699).

A Unamuno le interesaba especialmente el castellano¹² real y vivo, el que se hablaba¹³, del cual consideraba que su estudio estaba por hacer; tarea que se había propuesto llevar a cabo¹⁴. Le gustaba estudiar el idioma en sus múltiples expresiones, al considerarlo un organismo vivo. Es así como fue recogiendo materiales lingüísticos de sus excursiones e incorporándolos a su lenguaje y a sus escritos. Materiales que compartió con sus amigos y corresponsales con varias finalidades: 1) Dar a conocer estas hablas más allá del ámbito en el que se usaban comúnmente y estudiarlas (sus orígenes, influencias, desarrollo, etc.). 2) Su deseo de mejorar con ello los estudios filológicos en España¹⁵; deseo compartido, y puede que heredado, de Sánchez Moguel.

Las similitudes e influencias que se daban entre el español y el portugués en las zonas fronterizas llevaron a nuestros protagonistas a necesitarse mutuamente para entender la realidad, la historia y las características de sus respectivas lenguas y dialectos. Unamuno se dio cuenta de este hecho gracias a sus excursiones. En la realizada por los arribes del

12 Lo mismo le había ocurrido respecto al vascuence y el resto de las lenguas y dialectos: antes que en los libros, prefería estudiarlas en la vida. Es por ello por lo que criticó a los que las estudiaban sólo en los libros antiguos, en los diccionarios, en vez de chapuzarse en las lenguas vivas, habladas. Consideraba que había fenómenos que sólo pueden percibirse y estudiarse en la lengua hablada, y que se les escapan a los que sólo estudian las escritas, como por ejemplo la conversión de *f* en *j*, “juerza” por “fuerza” (Unamuno 1890 [2017]: 182).

13 De ahí que afirme que en España no hay mejor escritor que Benito Pérez Galdós, al captar en sus obras la lengua viva e incorrecta, la de la calle, la de los periódicos. Por ello, considera sus textos el lugar idóneo para aprender el castellano que se habla; el mejor castellano a ojos de Unamuno (Unamuno 1893 [2017]: 443-447).

14 Se considera a Unamuno uno de los pioneros en los estudios del léxico dialectal salmantino (Muriano 2008: 559). Pero no se limitó a esa región en la que residía, sino que su interés abarcó toda España, como se puede percibir en muchos de sus artículos y ensayos sobre la lengua. Un ejemplo es el aparecido en la *Revista de Filología Española* titulado “Contribuciones a la etimología castellana” (1920). En su deseo de conocer y rescatar las variedades dialectales de la península coincidió con Ramón Menéndez Pidal, a quien los materiales que había ido acumulando Unamuno le sirvieron para sus investigaciones, como queda patente en el epistolario cruzado entre ambos y como el propio Menéndez Pidal reconoció en un escrito sobre sus recuerdos de Unamuno: “Trabajaba yo entonces mi «Gramática Histórica» y mi estudio de los dialectos españoles, especialmente los del antiguo reino de León, y Unamuno me ayudaba generosamente en la consulta de algún manuscrito salmantino, o comunicándome publicaciones regionales, y sobre todo poniendo a mi disposición sus abundantes observaciones sobre el habla de allá. Me remitía una primera cosecha de estas observaciones, con carta de 14 de mayo de 1902” (Menéndez 1951: 6). El deseo de Pidal de aglutinar el habla popular peninsular se concretará en la realización del *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* (ALPI), ardua empresa que no desempeñó solo sino con un equipo de especialistas de España y Portugal, entre los que se encontraban Tomás Navarro Tomás, Aníbal Otero, Aurelio M. Espinosa, Lorenzo Rodríguez-Castellano, Manuel Sanchís Guarner, Armando N. de Gusmão, Luis F. Lindley Cintra...

15 Unamuno le dice en carta a Múgica que “mientras cultivo mis estudios helénicos podré dedicarme a la filología neolatina. Ahora me veo obligado a desatenderla porque lo primero es alcanzar posición y estabilidad y ya que aquí (para vergüenza) no hay cátedras de Filología Romance tengo que optar a otras asignaturas. Una vez en puesto oficial pienso (con otros, entre ellos Moguel) emprender campaña para que se instituyan en la Facultad de Letras cursos de Filología Castellana, que buena falta hacen.” (Unamuno 1891 [2017]: 270).

Duero¹⁶ durante los carnavales de 1898 pudo comprobarlo en primera persona. El habla de esta zona le pareció que estaba influida por la de la región de Tras-os-montes¹⁷, de ahí que quisiera ir a Portugal a seguir compilando y analizando la lengua y estudiar su relación con la de España.

En el artículo que escribe sobre esa excursión, “En los arribes del Duero” (1898), destaca toda la riqueza lingüística y cultural de la zona y la necesidad de estudiarla:

Mucho hay que decir del paisanaje de la Ribera, de sus costumbres, de su traje típico, de su carácter, de su interesantísima habla, sobre todo [...]. Ofrece la provincia de Salamanca, en el aspecto etnográfico, amplísimo campo de estudio. [...]. Nada más abandonado en España que el estudio, hecho en vivo y del natural, del pueblo. Todo género de folklore o demótica está por explotar; ni las tradiciones, ni los cantares, ni las costumbres, ni el derecho consuetudinario, ni la medicina popular, ni el habla, encuentran investigadores. ¡Y no es poca la mies! Llevo algún tiempo recogiendo elementos para un estudio del habla popular o mejor de las hablas populares en la región salmantina, y cuanto más material acopio más vasto me parece el que queda fuera de mi diligencia. Lo que en la historia de la literatura española se conoce con el nombre de dialecto sayagués, la lengua en que están escritas las farsas y églogas que a fines del siglo XV escribieron Lucas Fernández y Juan del Encina, el lenguaje rústico del famoso *Auto del Repelón*, no son más que leves muestras de un dialecto que abortó en la región salmantina. Y dentro de esta región el territorio más rico en cosecha lingüística es, por lo que llevo trabajado, la Ribera. Formas dialectales se recojen (sic) a porrillo recorriendo los hermosos campos de Salamanca. Si Dios me da vida y salud he de dedicar a esta habla un estudio y entonces se verá qué hermosos giros, qué briosas expresiones, qué típicos vocablos corren en boca del pueblo inadvertidos de los doctos, y qué luz tan viva puede proyectar este estudio en el conocimiento de nuestra lengua castellana literaria, anémica y opilada por la vida de ciudad (Ereño 2002: 128).

Estas cuestiones lingüísticas a las que en esa época se dedica Unamuno le dieron en la yema del gusto a Leite, y en sus siguientes misivas serán el tema central, llegándole a ofrecer en su siguiente carta (20-IV-98) su ayuda de cara a sus dudas lingüísticas vinculadas al portugués y su posible influencia en los dialectos de la zona¹⁸, e incluso orquesta un posible intercambio lingüístico entre sus lenguas patrias cuando él vaya a Salamanca:

Se para o estudo que quer fazer do português eu puder servir-lhe de algo, estou ao dispor de V. E.

Ê provavel que eu passe, -mas não sei quando!-, alguns tempos em Salamanca para adquirir com V. E. algum conhecimento do vasconço. Nessa ocasião poderíamos trocar os nossos idiomas patrios! (Marcos de Dios 1978: 352-353).

16 Hizo una segunda excursión a esa zona con sus amigos bilbaínos a principios de mayo de 1902, sobre la que escribió su artículo “Los arribes del Duero” (1905).

17 Zona donde se habla el mirandés, sobre el que Leite escribió un ensayo, *O dialecto mirandês* (1882), dando a conocer este idioma; y la obra *Estudos de philologia mirandesa* (2 vols., Lisboa, 1900-1), que Unamuno tiene anotada en su biblioteca personal. Leite fue el primero en considerar el mirandés no como un dialecto, sino como lengua románica autónoma (Mendes 2009: 17).

18 Por esas fechas Leite ya había publicado varios escritos sobre los dialectos españoles y portugueses: *Dialecto hispano-extremenho* (1884), *Lingoas raianas de Tras-os-Montes* (1886), *O dialecto mirandez* (1882), *Mappa dialectologico do continente português* (1897), etc.

En la siguiente carta Leite (16-VI-98) le envía las voces que aparecen en el *Diccionario de Larramendi*¹⁹ para los tipos de perro (de agua, de muestra, de presa) y, respecto a ellas, le plantea dos preguntas a Unamuno: 1) Si las formas “zacurrá”, “chacurrá”, “uchacurra”, “chacur”, “zacur” son puramente vizcaínas y son correctas. 2) Si le parece que con ellas se relaciona el castellano “cazurro” y “cazorria”. Leite le pide una respuesta rápida a esas cuestiones, por lo que Unamuno le escribe tan sólo dos días después exponiéndole ampliamente sus ideas al respecto. Sobre lo primero, le explica que el nombre del perro en vascuence es “zákurr” o “chákurr” sin artículo, y con él “zákurr-á” o “chákurr-á”, que significa “el Labrador”. Le aclara que la “z” inicial pasa a menudo, o más bien casi siempre, a “ch”, sobre todo con valor de diminutivo. Siendo la forma corriente “chákurrá”. Corrige a Larramendi señalando que la voz “ur-chakurrá” no equivale a “perro de agua” sino a “nutria”. Como respuesta a la segunda cuestión que le plantea, Unamuno se muestra muy tajante al respecto, afirmando que le parece “muy dudoso” que estas voces estén relacionadas con el castellano “cazurro”. Y le explicita su tendencia “a limitar lo más posible la influencia del vascuence en el castellano” al considerarla “casi nula”²⁰. Es por ello por lo que le recomienda que, antes de recurrir a otra fuente, agote la románica. En esa línea, y a continuación, le aclara algunas cuestiones de carácter fonético, considerando incorrecta la correspondencia de la “z” inicial vasca y la “k” (c) castellana:

La “k” de “cazurro” no pudo provenir en castellano de una “z”, y en vascuence no conozco transformación de “k” antigua en “z”, y menos siendo inicial [...]. Por otra parte, la terminación de la voz “cazurro”, análoga a la de “baturro”, que, como usted sabrá, es un derivado de “bato” (aldeano, campesino, rústico) debe de ser de la misma familia que el “-rro” de “ventorro”, “cachorro”, “pitorro”, “matorro” (matorral), “abejorro”, etc., etc. La analogía me hace suponer esto: “baturro” : “bato” :: “cazurro” : “cazo”.

Unamuno le plantea a Leite varias cuestiones en esta misma línea y le pide información sobre la voz “garbanzo” y respecto al origen de la “a” prostética:

19 Manuel Larramendi (1690-1766), filólogo, sacerdote jesuita, escritor e historiador nacido en Guipúzcoa. Se le considera el impulsor de la lengua y la cultura vascas en el período de la Ilustración y el primer folklorista vasco. Escribió varias obras en torno al vascuence. La que cita Leite es el *Diccionario trilingüe del castellano, bascuence, latín* (1745). En la biblioteca de Unamuno se conserva otra obra del autor en torno al vascuence, *El imposible vencido. Arte de la lengua bascongada* (1729).

20 Unamuno consideraba que el vascuence no había influido ni en el francés ni en el castellano. A su parecer, no pasaban de tres los vocablos derivados del vascuence. Idea que ya se había hecho años antes, como expresa en reiteradas ocasiones en sus cartas a Múgica: “Cierto es que no veo influencia del vasco ni en el francés ni en el castellano, opinión en que me ratifico, y a la que me adhiere cada día más mi estudio. Influencias gramaticales son imposibles, la gramática castellana es pura y exclusivamente latina, sin mezcla de extra-latinismo alguno, y es regla general que una lengua de flexión, bien desarrollada, no recibe influencia de otra aglutinante inferior, muy inferior al desarrollo. El vascuence es inferior al castellano en todos conceptos [...] Descartada la influencia en la gramática, en lo que no creo cabrá duda, y de todos modos me hallo dispuesto a discutirlo, queda la influencia del léxico, y en este punto no soy tan atrevido que afirme que el castellano no haya recibido del vascuence tal o cual número de voces, lo que afirmo es que yo buscándolas e investigando cuidadosamente aún no he hallado en el castellano más de 3 ó 4 vocablos que pueda sostenerse con alguna probabilidad que son vascos. Los vascos hemos recibido la cultura de los latinos, no ellos de nosotros; el vascuence, lengua que responde a un estado bárbaro, ha recibido elementos léxicos muchísimos en número de los romances” (Unamuno 1890 [2017]: 205).

Aprovecho esta ocasión para someter a su juicio ciertos puntos y pedirle datos. El uno es respecto a la voz garbanzo que supongo equivale a garrob-anzo y mediante un sufijo -anzo se relaciona con al-garroba ¿Podría el portugués ilustrarme esta suposición?

Refiere la otra cuestión al origen de la a- prostética²¹, sobre que escribió Mr. Cornu²² en la *Romania*²³ (XI, 75-79). Señálasele como fuente el artículo arábigo al-, y yo creo que no menos de la preposición latina²⁴ in-, que nasalizada dio ĩ, ã y luego por extensión analógica la a prostética. En castellano tenemos alcanzar por ancalzar de incalciare. En el Poema de los Reyes Magos se lee acenso junto a encenso, y son varios los casos en Berceo, Alexandre²⁵, etc. de nasalización. Las actuales formas ahogar, ahorcar, aherrojado corresponden a las antiguas enfogar, enforcar, enferrollado y nuestro agarrar es el ingarrare del Fuero de Calatayud, de 1131. Nuestro abrazar, embrasser es el imbracchiare. En textos antiguos se lee atregar y acomendar a lo que decimos hoy entregar y encomendar, y en Alexandre se lee encordar por nuestro acordar. No me cabe duda, pues, de que la a prostética proviene del in- latino tanto o más que del al- arábigo.

El aumento del número de las voces que Unamuno va recopilando por las tierras salmantinas y los resultados de su análisis provocan que éste le comparta a Leite sus apreciaciones al respecto:

Notanse diferencias entre la Sierra de Francia, la Armuña, la Ribera, etc. Creo que la parte rayana con Portugal está muy influida por el portugués de aquella región y me será preciso entrar en él. En general pueden distinguirse aquí tres regiones, que por curioso caso cabe simbolizarlas en tres vocablos; la región en que se dice “cerrar” (Armuña, Peñaranda, etc.), la en que se dice “candar” (Campo de Salamanca) y la en que se dice “pechar”.

21 En mayo de ese mismo año Unamuno le había comentado a Múgica: “He vuelto a mis trabajos de lingüística y es fácil que por de pronto le remita un artículo acerca del origen de la a-prostética, que creo derivada en su origen más que de ad- de in- (in: en: an: ã: a, como de incalciare alcanzar) y extendida luego por analogía” (Unamuno 1898 [2017]: 747).

22 Jules Cornu (1849-1919), filólogo suizo. Unamuno le conoció en Madrid, como le comenta en carta a Múgica (Madrid, 8-VI-1891): “Está aquí Mr. Cornu, romanista excelente, quien va a publicar un trabajo sobre el castellano. Este Mr. Cornu ha publicado ya una excelente (según Moguel, que yo no la conozco) gramática del portugués” (Unamuno 1891 [2017]: 279).

23 *Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes* (París, 1872-). Revista de filología románica cuyos fundadores fueron Paul Meyer y Gaston Paris, padres de la filología románica francesa y dos autoridades en la materia para Unamuno, quien los cita con frecuencia y los ensalza frente a sus pariguales alemanes. En 1866, Gaston y Meyer fundan la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*, que Unamuno también cita. *Romania* se convierte en un enclave filológico no sólo para franceses, sino para los expertos en romanística de los países latinos de Europa; para Unamuno fue un órgano de conocimiento y de información filológica, ya que muchos de los autores y obras que menciona en sus textos provienen de trabajos que han aparecido en ella.

24 En carta enviada a Múgica en junio de 1890 queda patente cuál es el parecer y proceder de Unamuno: “En cuestión de filología castellana y romance en general lo primero que debe hacerse es investigar el latín y buscar en él el origen de los vocablos poniendo en larga, larguísima cuarentena las aparentes derivaciones del godo, árabe, griego, etc. Entre dos radicales, una latina y otra gótica o arábica, debe preferirse la primera” (Unamuno 1890 [2017]: 205-206).

25 Se refiere al *Libro de Alexandre* o *Poema de Alexandre*, obra considerada anónima de principios del siglo XIII, escrita en romance, cuyo tema es la vida de Alejandro Magno. El principal interés de Unamuno por ella, además de ser considerado el libro más interesante de su época por la temática y la extensión (más de 10000 versos), es que está plagada de formas aragonesas. A Unamuno no sólo le interesaron las lenguas que se hablaban en su momento en España, sino también la historia de las mismas y de sus dialectos; por lo que consideró que una “de las más importantes cuestiones es fijar bien los antiguos dialectos de España, distinguir el leonés del toledano y del aragonés y del burgalés, fijar bien dónde acaban los dialectos gallegos y empiezan los castellanos, dónde terminan estos para dejar el paso a los catalanes”, por lo que considera que se necesita “ante todo una buena geografía lingüística” (Unamuno 1890 [2017]: 223).

Unamuno estaba realmente interesado en estos hallazgos, como se puede ver no sólo en su correspondencia con Leite sino en las cartas que le remite a Múgica y otros corresponsales, como Francisco Fernández Villegas, a quien por esas mismas fechas le comenta:

limitándome a excursionar por la provincia y recoger en tales correrías dibujos (vuelvo al dibujo), datos y noticias para artículos y vocablos, giros, dichos, etc. para mi ya copiosísimo material de elementos de un estudio del habla popular de la región salmantina (Unamuno 1898 [2017]: 749).

A colación de ello, en la carta que le remite Leite desde Lisboa el 7 de julio (y tras intentar resolver las cuestiones que Unamuno le había planteado) le expresa que está muy contento con lo que le cuenta sobre su estudio del “salamanquino” y le pide un breve cuadro sobre los principales caracteres fonéticos de las tres zonas que Unamuno le había comentado (“cerrar”, “candar” y “fechar”). El motivo de ello es el mismo que tenía Unamuno, pero respecto a Portugal: le interesaba mucho saber esto “por causa do estudo que estou fazendo nas zonas portuguesas vizinhas” (Marcos de Dios 1978: 354). Y le pregunta si todavía se usa ahí “ll” por “l”, “ñ” por “n” como trae Lucas Fernández²⁶, a pesar de que entiende que debido a la circunstancia que está viviendo España en ese momento (la guerra con Estados Unidos), no tenga la tranquilidad de espíritu necesaria para responderle; mostrando su apoyo y el de los portugueses al pueblo español y su prosperidad.

Unamuno encuentra esa paz en la guerra para escribirle el 11 de agosto. La circunstancia española a la que refiere Leite da pie para exponerle algunas de sus consideraciones respecto a la situación de España, tanto a nivel científico o cultural como general. A colación de las cuestiones lingüísticas, y más concretamente fonéticas, le reitera su posición respecto a la (nula) influencia del vascuence sobre el castellano y le comenta algunos aspectos de sus investigaciones sobre el habla popular:

Mi trabajo sobre el habla popular aquí va muy lentamente, si bien tengo ya una buena cantidad de datos. Pronto le enviaré un cuadrillo con los principales caracteres fonéticos (c por f, Celipe, cerrocarril, etc., m por b; l inicial por ll, lover etc; n por l en casos como zansero, zantigallo; pl en vez de pr, plao por prado, metátesis de rl Calros, bulra²⁷, melruza etc). No he observado ningún caso de ll- por l- ni ñ- por n- y eso que me he fijado en ello. Lo que sí hay es -ñ- por -ll-, peñizar, atoñarse.

Ahora quisiera publicar un trabajo acerca del origen epentético de muchas metátesis²⁸, es decir que en vez de una trasposición de sonido hay nacimiento de un segundo para la influencia del primero y pérdida de este. Así:

26 Se refiere a las obras del escritor y músico salmantino Lucas Fernández (1474-1542), contemporáneo de Juan de la Encina.

27 Unamuno era conocedor del dicho salmantino: «Calros el de las bolras quiere melruza, se lo dice a Calrota y ella se bulra».

28 En su trabajo sobre el *Poema del Cid* (1893), elaborado con motivo de un concurso, realizó indagaciones para probar que la metátesis es por lo general un último grado de una epéntesis (Unamuno 1893 [2017]: 456). El trabajo, que no ganó el concurso, se publicó póstumamente: *Gramática y glosario del Poema del Cid: contribución al estudio de los orígenes de la lengua española* (1977). Constituye su trabajo filológico más extenso.

habui -haubui- hobue- hobe -hube
crepare- creprare – crebrar – quebrar.

Tengo recogidos muchos datos en comprobación de ello, sobre todo en nuestros fueros y carta-pueblas, donde hay formas como ornist por habuisti.

A su vez, se resiente de no poder dedicarse plenamente a este tipo de investigaciones y trabajos debido al bajo nivel cultural que hay en España, el cual impide la especialización:

Tengo abandonados estos estudios por la necesidad de dividir mi atención. Dada la cultura media española -que es muy deficiente- no cabe aquí especializarse. Como en los pueblos de poco movimiento mercantil hay que vender en la misma tienda chocolate, alpargatas, botijos, cera etc.

Le agradezco mucho las frases de simpatía que le inspira la crisis de España. Tal vez nos sirva este rudo golpe de advertencia y lección y merced a él despertemos un poco, para entrar por nuevo camino y empezar vida nueva. Si así fuese acaso se troque la actual desgracia en principio de regeneración.

Uno de los principales motivos por los que Unamuno relegó sus labores filológicas en favor de las literarias y filosóficas fue porque consideraba que España, el pueblo español, necesitaba otras cosas antes que trabajos filológicos especializados. La cultura española era tan escasa que estos trabajos de especialización no tenían operatividad para la mayoría y no contribuían a la resolución de problemas sociales. Cuestión que le planteó muchas veces a Múgica, al exhortar éste a Unamuno a que se dedicara exclusivamente a las cuestiones filológicas:

¿Cree usted que el cuerpo y el alma de los pueblos vive[n] de fonética románica? (Unamuno 1892 [2017]: 361).

¿Qué progreso real, qué fomento espiritual, qué aura de consuelo para la vida, qué alivio para un afligido, qué reposo para un cansado traería el que publicara un diccionario etimológico perfecto o una perfecta sintaxis comparada? En cambio en obras de la índole de mi novela se puede fracasar, y lo temo, pero se pone alma y se procura, aunque no sea más, distraer a la masa, no a cuatro o cinco doctos, sugerir, remover ideas, sacudir sentimientos, soplar en el alma del prójimo” (Unamuno 1893 [2017]: 393).

Unamuno deseaba para el pueblo español lo mismo que Leite para el portugués: “a solução dos graves problemas nacionais que encontrava no terreno, a melhoria da vida das pessoas, a sua instrução, o seu bem-estar e a preservação da sua identidade” (Roseta 2015: 26), pero él prefirió hacerlo desde otras disciplinas.

Pero este rechazo de la especialización no le llevó al olvido de la filología y la lingüística, sino a la tarea de hacerlas accesibles. Pensaba que se podía hacer lingüística amena y vulgarizarla sin superficializarla:

pienso aprovechar los trabajos que llevo hechos de lingüística castellana para escribir una obra sobre la vida del castellano²⁹, una obra [...] de vulgarización, no para especialistas, una obra en que tomando por pie la evolución del castellano, exponga cómo se desarrolla un idioma y me sirva esto de ejemplo de evolución en general. Otra cosa ni quiero, ni debo ni puedo hacer en España. La especialización aquí, lo repito, es la muerte (Unamuno 1895 [2017]: 514-515).

A pesar de que los estudios filológicos-lingüísticos no fueron la prioridad dentro de las dedicaciones de Unamuno, declarándose sólo un “aficionado” a estas materias y afirmando que no es su verdadera vocación la filológica, consideramos que sí se volcó en ellas con interés y dedicación en varios momentos de su vida. Si bien no terminó y/o publicó gran parte de los estudios en los que trabajó, sus materiales, orientaciones, observaciones, etc. sirvieron para que otros realizaran los suyos. Unamuno fue consciente y defendió públicamente la necesidad del carácter colectivo de estos estudios, como le expresa en carta a Múgica (6-V-1890):

Repito a usted que tengo abundantísima cosecha acerca del *Lautlehre* y el *Formenlehre* del castellano, datos que pongo a su disposición porque la ciencia es propiedad colectiva y el egoísmo debe quedar para tratantes de bacalao (Unamuno 1890 [2017]: 181).

Es por ello por lo que Unamuno no sólo puso a disposición sus materiales a amigos, discípulos, etc., sino que también los conectó con maestros que les apoyarían para sacar adelante sus estudios en el ámbito de la filología (como a Federico de Onís, a quien envió a estudiar con Menéndez Pidal) o de los estudios portugueses (como Julio Nombela, a quien encomendó a Leite). Tal es el leitmotiv de la última carta que Unamuno le remite a Leite, en la que le recomienda y le pide ayuda para Julio Nombela³⁰, becado por el Gobierno para realizar allí estudios de literatura y arte portugueses. Solicitud a la que Leite respondió afirmativamente.

La última carta de Leite a Unamuno también es muestra de cómo los contactos del ya rector de Salamanca le sirvieron al portugués para seguir avanzando en sus trabajos vinculados a España. En ella, fechada en Lisboa el 1 de agosto de 1922, le pide dos cartas de recomendación, una para Zamora y otra para Astorga. Gracias a este tipo de intermediaciones, Leite pudo llevar a cabo satisfactoriamente sus viajes e investigaciones en España, realizando así importantes aportaciones a nuestra tradición cultural y a la historia peninsular.

4. Conclusiones

En estas páginas hemos querido abordar la relación que se estableció entre estos dos hitos de la cultura de sus respectivos países y, ahondando en los temas que les unieron, acercarnos

²⁹ Se publicará, tras su muerte, como *Vida del romance castellano* (incluido en el tomo IV de las *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco).

³⁰ Julio Nombela y Campos (1866-1908). Catedrático de la Universidad de Salamanca, escribió una biografía de Mariano José de Larra (1906) y, póstumamente, su padre compiló sus trabajos de carácter filosófico, social y literario bajo el título *Labor intelectual* (1911), libro que le remitió a Leite de Vasconcellos en muestra de agradecimiento por el apoyo que su hijo obtuvo de éste en su estancia en Portugal.

especialmente a los intereses lingüísticos de Unamuno (no tan conocidos como otras de sus dedicaciones) y los vínculos de Leite con España (poco destacados a la hora de abordar su figura). En estas cartas hemos hallado las investigaciones a las que se dedicaban en esos años, los autores que leían, a los que apreciaban y denostaban, su método de investigación y trabajo, las vinculaciones que establecieron entre disciplinas, las relaciones entre las lenguas y sus respectivos dialectos, la realidad de España, etc.

Las múltiples dedicaciones de Unamuno, sus preferencias, obligaciones y urgencias más mundanas (tanto de su propia persona como de España y el pueblo español) hicieron que no le pudiese dedicar el tiempo necesario a las cuestiones filológicas y lingüísticas, tal y como le confiesa en carta a Leite, anticipándole que “no sé cuándo daré a luz estos trabajos porque ahora me ocupo en otros de índole muy diversa” (Salamanca, 31-III-1898).

El hecho de que Unamuno no realizase, terminase o publicase la mayoría de sus trabajos de carácter filológico-lingüístico provocó que no hayan sido tan conocidos. En su nutrido epistolario aparecen multitud de referencias a sus idas y venidas a la Filología y la Lingüística y a los trabajos que realizaba o pretendía realizar en este campo. Algunas de sus ideas sobre el papel de estas disciplinas (que no sean un fin en sí sino un medio para el avance de la sociedad en general, que las pueda leer cualquier persona culta, etc.), de su operatividad (pensaba que ser un buen filólogo no le daría una posición, que estas labores requerían mucho tiempo y esfuerzo y daban pocos frutos y que no estaban dirigidas a un público extenso) y de cómo llevarlas a cabo en España (de manera colaborativa, con carácter científico y no erudito), hicieron que no finalizara y/o no publicara íntegramente sus investigaciones, quedando plasmadas en artículos suyos o en trabajos de otros especialistas (como en el caso de Múgica, Onís o Menéndez Pidal). Consideramos que lo dicho aquí nos permite hacernos una mejor idea del interés y dedicación de Unamuno en estas materias, los cuales quedan patentes en sus cartas a Leite.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO GÓMEZ, Fernando (1889-1900). *Gramática razonada histórico-crítica de la lengua francesa*. Madrid: Imp. y librería de Rafael Gómez Menor.
(1894) *Estudios de fonética kastelana*. Toledo: Ermanos.
(1897) *Gramática del Poema del Cid*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- BUSTO, Xuan C. y NEL COMBA, Xosé (2001): “Una carta en llingua asturiana de Menéndez Pidal a Leite de Vasconcelos”, *Revista de filoloxía asturiana*, 1, 179-186.
- CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (1962). *Atlas lingüístico de la Península Ibérica I. Fonética I*. Madrid: CSIC.
- EREÑO ALTUNA, José Antonio (2002): “Un texto inédito de Miguel de Unamuno y Jugo: *Los arribes del Duero* (1898)”, *Cuaderno Gris. Época III*, 6, 117-128.
- LARRAMENDI, Manuel (1729). *El imposible vencido. Arte de la lengua bascongada*. Salamanca: Antonio Joseph Villagordo Alcaraz.
(1745) *Diccionario trilingüe del castellano, bascuence, latín* (2 vols.) San Sebastián: Bartholomé Riesgo y Montero.

- MARCOS DE DIOS, Ángel (1978): *Epistolario portugués de Unamuno*. París: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- MENDES DE ALMEIDA, Justino (2009): “Na primazia dos estudos linguísticos em Portugal”, *150 anos do nascimento do doutor José Leite de Vasconcelos*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 13-19.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1951): “Recuerdos referentes a Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2, 5-12.
- MURIANO RODRÍGUEZ, M.^a Montserrat (2008): “El salmantinismo léxico en Miguel de Unamuno”, *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 553-560.
- ROSETA, Pedro (2015): “Mestre Leite, gigante da ciência e da cultura por amor aos Portugueses”, *José Leite de Vasconcelos (1858-1941). Peregrino so saber*, Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 17-27.
- UNAMUNO, Miguel de (1905): “Los arribes del Duero”, *Hojas Selectas*, 37, 18-31.
(1920) “Contribuciones a la etimología castellana”, *Revista de Filología Española*, t. VIII, cuadernos 3º y 4º, 351-357.
(1940) *Paz en la guerra*. Madrid: Espasa-Calpe.
(1968) *Vida del romance castellano. Historia de la lengua española. Ensayo de biología lingüística. Introducción a la Filología*, Obras completas IV. La raza y la lengua. Madrid: Escelicer.
(1977) *Gramática y glosario del Poema del Cid: contribución al estudio de los orígenes de la lengua española*. Edición preparada por Bárbara D. Huntley y Pilar Liria. Madrid: Espasa-Calpe.
(2017) *Epistolario I (1880-1899)*. Introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1882). *O dialecto mirandez*. Porto: Livraria Portuense.
(1884) *Dialecto hispano-extremenho: Ligeiras observações*. Barcellos: Typographia do Tirocinio.
(1886) *A evolução da linguagem*. Lisboa: Typ. Occidental.
(1886) *Lingoas raianas de Tras-os-Montes*. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira.
(1897) *Mappa dialectologico do continente português*. Lisboa: Typ. Guillard Aillaud.
(1897-1913) *Religiões da Lusitânia na parte que principalmente se refere a Portugal* (3 vols.). Lisboa: Imprensa Nacional.
(1933-1975) *Etnografia Portuguesa* (6 vols.). Lisboa: Imprensa Nacional.
(1958-1960) *Romanceiro Português*. Prefacio de Ramón Menéndez Pidal (2 vols.). Coimbra: Universidade de Coimbra.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Gemma Gordo Piñar es Licenciada en Filosofía (UAM, 2005), Máster en Pensamiento Español e Iberoamericano (UAM, 2009), Máster Europeo en Estudios Latinoamericanos: Diversidad Cultural y Complejidad Social (UAM, 2010), Doctora en Pensamiento Español y Latinoamericano. Siglos XIX y XX (UAM, 2013). Actualmente es profesora Contratada Doctora del Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español, donde imparte clase desde 2008 en materias relacionadas con el Pensamiento Español y el Iberoamericano. Sus principales líneas de investigación son las relaciones entre España e Ibero-América y la obra de Miguel de Unamuno, sobre el que realizó su tesis doctoral, que fue Premio Extraordinario de Doctorado (UAM, 2015).

Fecha de envío: 08-09-2023

Fecha de aceptación: 28-12-2023

DERRIDA ET KHATIBI :
UNE AMITIÉ INTERSTITIELLE.
ENTRE PENSÉE CRITIQUE
ET RELATION CULTURELLE
(Derrida and Khatibi: an Interstitial Friendship.
Between Critique and Cultural Relations)

Hanae Abdelouahed*

Université Choualb Doukkali, El JADIDA

Abstract: This article explores the friendship between two Maghrebi writers, Abdelkebir Khatibi and Jacques Derrida, while examining both the cultural and intellectual aspects of their relationship that lasted until Khatibi's death in 2009.

The article investigates the friendship that transcended the differences between them, creating a space for dialogue and mutual understanding. *L'aimance*, as a feeling that combines love and friendship, will enable differences to be deployed in a different way of thinking. The article seeks to demonstrate the impact of friendship on critical reflexion

Keywords: aimance, deconstruction, cultural identity, hybridity, entre-deux.

Résumé : L'article explore l'amitié entre deux écrivains maghrébins Abdelkebir Khatibi et Jacques Derrida, tout en examinant les aspects à la fois culturels et intellectuels de leur relation qui a duré jusqu'à la mort de Khatibi en 2009.

L'article interroge l'amitié qui a permis de dépasser les différences entre les deux et de créer un espace de dialogue et de compréhension mutuelle. L'aimance comme un sentiment qui associe amour et amitié permettra de déployer des différences dans une pensée autre. L'article tente de montrer l'impact de l'amitié sur la réflexion critique.

Mots-clés : aimance, déconstruction, identité culturelle, hybridité, entre-deux.

* Adresse de correspondance : Hanae ABDELOUAHED. Faculté des Lettres, El Jadida. Maroc. hanae.abdelouahed@gmail.com

1. Introduction

Entre Derrida et Khatibi, il est question d'une amitié que trente années ont rendue solide :

Nous nous sommes rencontrés J. Derrida et moi en septembre 1974, à Paris dans un café de la place Saint-Sulpice. Il m'offrit son livre *Glas* qui venait de paraître. De mon côté, je lui avais envoyé avant notre rencontre, en service de presse, deux ouvrages édités en même temps, au début de la rentrée littéraire : *La blessure du nom propre* et *Vomito blanco*. Depuis cette date et jusqu'à son décès en octobre 2004, nous avons entretenu une relation plus ou moins continue, amicale et fidèle, comme un point de repère dans le temps à vivre. (Khatibi 2007)

Cette amitié redéfinit un territoire de partage et d'aimance qui outrepassa les considérations natales et articule un sens de reconnaissance. Sous le couvert de l'Histoire, une temporalité se crée entre les deux loin de toute détermination préexistante. Elle énonce un espace-temps qui se proposerait d'incliner à l'identité « ce qui n'est pas identique » (Derrida 1996b: 45). Ce paradoxe semble régénérateur dans la mesure où il envisage la possibilité d'une pensée dont le but ultime est de dire le vivre-ensemble.

Il s'agit dans cette étude de comprendre le concept de l'amitié comme un prisme de confluences et de fluctuations qui servent de base pour une propédeutique opératoire. En ceci, des exemples relatifs à la pensée critique des deux auteurs offrent appui à cette réflexion dans laquelle une démarche différentielle trouve place où se déployer pleinement.

2. L'aimance : lieu de déconstruction

Dans *L'Abécédaire* (1988)¹ Gilles Deleuze emploie le terme de l'« aimance » pour décrire une relation entre deux choses ou deux êtres en harmonie et en relation d'égal à égal. Pour Deleuze, l'aimance est une relation qui échappe à la hiérarchie et à la domination. Elle désigne par ricochet une forme de respect mutuel. Abdelkébir Khatibi reprend la notion dans son livre *Amour bilingue* 1983 pour désigner une création littéraire qui a pour origine la fusion des mots « amour » et « apprentissage ». L'aimance assimile une forme d'amour qui opère une perpétuelle exploration et découverte de l'autre à travers l'apprentissage de sa langue, de sa culture et de ses traditions.

Toutefois, il importe de distinguer entre aimance et amour, souvent confondus, sans doute parce que les deux notions ont le sens de l'attachement. Car si l'amour renvoie à l'attraction et au désir, l'aimance quant à elle, elle assimile un processus à partir duquel se réalise l'attachement à un être aimé sans éprouver l'appétence au désir sexuel. (Pichon 1924). Loin de constituer un lieu de contact corporel, l'aimance déploie une réflexion profonde qui trouve écho dans le sens de *philein=philia* prononcé par Heidegger et repris par Derrida dans son essai *Politiques de l'amitié*, suivi de *l'Oreille de Heidegger* (1994).

Le sens de filiations rattaché à cette question s'en fera même une problématique existentielle. Associée au *Dasein* entre *Être* et *étant* (l'être-là, l'homme), la filiation actualise le postulat

¹ Il s'agit d'une série d'entretiens télévisés (1988) entre Gilles Deleuze et son élève la journaliste Claire Parnet.

d'une réalité humaine conditionnée par *l'a-priori* du temps et de l'espace qui présente un *Être* tombé dans l'oubli et arraché de sa première origine, lequel être se manifeste en *étant* à travers les cultures, les systèmes de pensée et de la technique. Cela signifie que si l'*Être* est son essence, l'aimance vient supplanter l'absence et compenser l'anonymat. Aussi fluide, elle assigne un maillon de chaîne qui se traduit dans des relations interpersonnelles l'amitié entre autres par-delà les supposés de la racine et du sang.

On ne peut penser que l'amitié dont il est question, paradoxale par sa nouvelle signification, se penche sur le primordial et l'essentiel ; ce qui précède le langage et le discours. Par sa nature, elle s'identifie à une quête que l'interhumain recouvre dans une éthique de la différence. En cela, l'amitié est comprise dans son degré zéro à savoir l'« aimance », dont l'interface, sur le plan de l'exemplification, est *l'ami qui ouvre l'oreille*, celui qui permet de rendre compte de constellations de signes pour comprendre soi. Heidegger estime que l'ami est supposé *autre*. Sa conjecture est fondée sur l'hypothèse d'une existence érigée par les fluctuations d'une langue dite « natale », celle de l'être oublié aux prises avec les déterminations historiques : « On aura pressenti ce que je serais tenté d'appeler "l'aimance", l'amour dans l'amitié, l'aimance au-delà de l'amour et l'amitié, selon leurs figures déterminées, par-delà tous les trajets de lectures de ce livre, par-delà toutes les époques, cultures ou traditions de l'aimer ». (Derrida 1994 : 88).

La matérialité de la méthode de Derrida qui a fait office de déconstruction s'est cramponnée des dogmes et construit des conflits pour donner l'impression de polémique. Ce ne serait qu'un recours à une sorte de lutte susceptible d'illustrer comment le sens de l'amitié peut produire une ambivalence. La première renvoie à Aristote qui postule l'absence de l'amitié : « Ô mes amis, il n'y a plus d'amis. » (Laërce 1965 : 236). La deuxième, quant à elle, elle s'oppose à tous égards à la prétention de présence de forme de l'hostilité : « Ennemis, il n'y a plus d'ennemi. » (Nietzsche 1987 : 243). Bien qu'elles semblent antithétiques, les deux thèses admettent une aporie qui participe d'un désenchantement que le monde articule, où l'amitié est en jeu face à la dislocation des politiques exercées qui le séparent en dichotomie. Derrida défait le sens du monde pour autant rappeler les facteurs de ressemblance, de l'appropriation et de la proximité que la culture occidentale a prises en compte en forgeant la définition commune de l'amitié.

Alors que le système du signe est agissant entre un sujet et un objet comme une interface par laquelle il est impossible d'avoir une autre connaissance développée à partir d'un autre angle ou d'avoir une emprise qui permettra de transformer le sens et lui trouver un autre lieu, la démarche de Derrida inscrit une différentialité qui sert donc d'intermédiaire entre le sujet et l'objet dans un processus mettant en pratique le détournement du figé : « L'ennemi [...], écrit Derrida, je peux l'appeler. L'ami aussi. À tous les deux, en principe, je peux parler. Mais entre leur parler et parler d'eux, il y a toute la différence du monde. » (Derrida 1994 : 196). Dans un mouvement régressif/digressif, l'amitié « supposée » associe les contraires, et les rapproche pour les penser autrement. Elle contribue à forger un nouvel espace possible où peuvent coexister « ami » et « ennemi ». Cela dit, cette possibilité n'est-elle pas ressaisie dans la différence ? Ne se trouve-t-elle pas confrontée à l'injonction de l'hétéronomie, de la disproportion et de la dissymétrie ?

Ce que Derrida envisage dans ce nouvel espace revendiqué est une amitié *différée*, qui résorbe l'historique dans sa structure et prend en compte autrui tout en réfléchissant l'égo avec

distanciation. C'est ainsi que le « je pense » n'obéit pas à la logique cartésienne « je suis », mais elle admet une autre celle du « je pense l'Autre », sorte de sublimation et de libération des dogmes, des idéologies et des impératifs nationaux. Par cette même exigence, elle œuvre pour une forme de dépolitisation irréductible à la dissémination. Cette relation complexe permettra une nouvelle structuration où les citoyens du monde comptent pour quelque chose dans la création d'une conception au prisme de la diversité voire du « *diversel* ».

La poétique du *divers*, revendiquée par d'autres penseurs contemporains à Derrida comme Edouard Glissant, engage une réflexion profonde à propos de l'identité comme une articulation rhizomatique (Deleuze 1980 : 26) susceptible de se reconnaître et se mouvoir dans le *Tout-monde* (Glissant 1981). Cette pensée nouvelle distingue entre la racine unique qui tue autour d'elle et le rhizome comme une racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines: « J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une "catégorisation des cultures" qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites ». (Glissant 1996 : 59).

La déterritorialisation que les travaux d'Edouard Glissant ou de Jacques Derrida abordent à partir de leur pensée critique permet de maintenir une cohérence qui sied particulièrement à une éthique de reconnaissance et d'acquiescement inconditionnel et que le polymorphe traduit avec dextérité : « ne pas être compris, approuvé, accepté dans le consensus, pas immédiatement, pas pleinement ». (Derrida 1994 : 246). Il faut bien convenir que cette amitié nouvelle ne peut se constituer que dans l'allure du vertige : « [elle appartient à un temps [qui] n'est ni présent, ni en rapport avec un autre temps ou avec lui-même : [elle] est aspiré[e] par l'espace et le temps virtuels du "peut-être" » (Derrida 1994 : 94). En perpétuel mouvement, le temps de cette amitié est téléologique, il véhicule un projet à venir, projeté dans le "peut-être" et envisage un nouveau rapport qui accordera à l'être humain la possibilité de se mouvoir dans le virtuel: « la modalité du « peut-être est quasi transcendante, il suffit de construire politique de l'ennemi pour que virtuellement, la communauté soit instituée ». (Derrida 1994 : 106).

À cet égard, l'aimance peut être comprise comme un paradoxe. Pour le saisir, il faut opérer une sorte de critique de l'ensemble des relations qui *possibilisent* la rencontre avec l'autre :

Il nous est demandé (enjoint peut-être) de nous rendre, *nous*, à l'avenir, de nous joindre en ce *nous*, là où le disparaite se rend à ce *joindre* singulier, sans concept ni assurance de détermination, sans savoir, sans ou avant la jonction synthétique de la conjonction et de la disjonction. L'alliance d'un *rejoindre* sans conjoint, sans organisation, sans parti, sans nation, sans État, sans propriété (« le communisme »...). (Derrida 1993 : 58)

Loin d'acquérir un sens absolu, l'aimance ouvre la voie au questionnement et à l'émergence de sens possibles qui se modifient perpétuellement à mesure que la présence de l'Autre alterne tout commencement supposé.

3. L'aimance à l'épreuve de l'hybride

Dans son heuristique, l'aimance croise la dialectique de l'espace et du temps. De la philosophie de l'être qui prône la dimension temporelle conjointement liée à la finitude,

à la pensée différentielle qui soulève le problème du rapport à l'espace, nous pouvons comprendre que sa fonction se cristallise essentiellement dans la recherche forcenée de l'autre. A. Khatibi l'assigne à « une maïeutique » (Khatibi 2007 : 77) qui assure une certaine interaction d'un ensemble de présupposés que comprend la dissémination rhizomatique.

Le déploiement de l'aimance se rattache à une propédeutique que l'Histoire décline et qui tient compte du principe de la distinction et de la conjonction. Pour illustrer les rapports complexes de cette question, Derrida concède que sa situation de « *franco maghrébin* » se distingue de celle de Khatibi dit « *écrivain maghrébin francophone* » (Derrida 1996a : 11). Cette situation fort percutante recouvre un paradoxe motivé par le facteur de la langue, ce qui unit les deux et les sépare. Il estime que si Khatibi possède une langue « *maternelle* », lui est le Juif de l'Algérie à qui est amputé le droit de la langue :

[Le juif] à qui l'accès à toute langue non française de l'Algérie (arabe dialectal ou littéraire, berbère, etc.) a été interdit. Mais ce même *je* est aussi quelqu'un à qui l'accès au français, d'une autre manière, apparemment détournée et perverse, a aussi été interdit. D'une autre manière, certes, mais également interdit. Par un interdit interdisant du coup l'accès aux identifications qui permettent l'autobiographie apaisée, les « *mémoires* » au sens classique. (Derrida 1996a : 57)

L'identité du Juif algérien est saisie dans l'interdiction de lui permettre le contact avec une langue autre que la langue française dans le moment que le paysage linguistique maghrébin plurilingue est riche en d'autres langues entre autres l'arabe et le berbère. Privé de l'hébreu, Derrida accepte sans aucun questionnement que le Juif se trouve dans une situation de dépossession, c'est la langue qui le possède.

Dans ce contexte, le fait d'interdire la langue suppose proscrire la rencontre avec l'Autre. Il s'agit de manière symbolique d'une ghettoïsation des Juifs, leur restreindre l'espace de cohabitation et conférer à la traduction, le second degré de la pratique de la langue, le rôle de la possibilité de se retrouver : « il [le Juif] est jeté dans la traduction absolue » puisqu'« il n'y a pas pour lui que des langues d'arrivée » (Derrida 1996a : 117). Cela semble aller de soi, car aucune langue ne lui appartient. Le Juif est condamné au *monolinguisme de l'autre* et à la déperdition des repères traduite par la métaphore de *la prothèse d'origine*². Cette métaphore transpose dans sa dynamique l'image de l'exil qui dessine les contours d'un imaginaire que l'auteur déplore dans son essai et le rappelle sciemment par devoir de mémoire.

L'aporie de l'auteur se combine au jeu du dialogue fictif qu'il met en œuvre dans son essai à partir duquel il assigne à Khatibi le rôle de co-auteur. Tout autant que reconnaissance, le conversationnel contribue à la reconstruction d'un espace-temps qui fusionne référentiel et factuel, pour ensuite concevoir une réflexion épistémologique à propos de la mémoire-Histoire que sa dimension représentationnelle s'opère dans une *pensée autre* dans le cas de Khatibi ; car si Derrida constate sa situation différente de celle de son ami Khatibi, ce dernier projette de mettre l'accent sur leur situation identique, pourtant différenciée, qu'il articule principalement à la colonisation qui a retenti comme une entorse dans l'Histoire du

2 L'expression figure dans le titre : *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996).

Maghreb et n'a produit qu'une « mémoire tatouée »³. (Khatibi 1971 : 2) quant à la manière de penser la langue et son usage.

L'anomalie en question est ressaisie dans le schisme linguistique qui converge vers une diglossie entre le français écrit imposé par le colonisateur et l'arabe parlé et / ou écrit comme langue maternelle. Devant le terreau de l'exil linguistique, l'écrivain maghrébin francophone paraît à son tour victime de dépossession, car « il ne peut rien posséder, il ne possède ni son parler maternel qui ne s'écrit pas, ni la langue écrite aliénée et donnée à une substitution, ni cette autre langue apprise et qui lui fait signe de se désapproprier en elle et de s'y effacer » (Khatibi 1983 : 189). Qu'il soit l'Arabe ou le Berbère, il est séparé entre une « mémoire écrite » (*idem*) et un « récit vocal » (*idem*) dont la trace nomadise dans les cultures populaires. Ce que Khatibi retient de son analyse de la situation, c'est parce que la langue maternelle de l'écrivain maghrébin est diglossique, qu'il est appelé à lui trouver une autre langue pour écrire, pour « transformer ses souffrances, ses humiliations et ses dépressions dans la relation à l'autre et aux autres » (1983 : 11). La langue française peut se comprendre comme le tremplin que l'auteur envisage l'ultime choix pour s'écrire et dénoncer les abus du pouvoir. En cela, sa pensée se croise avec celle d'Edward Glissant :

L'intervention autoritaire et prestigieuse de la langue française ne fait que renforcer les processus du manque. La revendication de ce langage approprié passe par une révision critique de la langue française. Cette révision pourrait participer de ce qu'on appellerait un anti-humanisme, dans la mesure où le domesticage par la langue française s'exerce à travers une mécanique de l'humanisme. (Glissant 1981 : 334)

C'est donc sous l'angle de ce qui est solipsisme que la langue de l'Autre est en grande partie clivante, elle permet d'explorer les divers aspects de la connaissance et de reconnaître les diverses formes de la déconstruction et la signification qu'elle porte à la pensée critique. Selon Derrida, chaque langue et chaque culture ont leur propre système de signification qui ne peut être pleinement compris que par ceux qui en font partie. Il affirme que l'idée selon laquelle une culture ou une langue est supérieure à une autre est une forme de domination et d'exclusion qui empêche la compréhension mutuelle et le dialogue interculturel. En somme, le concept du monolinguisme de l'autre invite à une prise de conscience de la complexité et de la diversité des cultures et des langues, et à une ouverture à l'autre qui dépasse les frontières culturelles et linguistiques.

Dans cette optique, l'aimance n'est autre que le lot d'une mémoire en question. Elle invite à une évaluation de la pensée et des connaissances. Khatibi envisage cette évaluation dans une méthode analytique qu'il appelle une « double critique » (1983) dont l'objectif est d'explorer les conflits et les tensions entre deux cultures ou deux langues différentes. Il convient que les cultures et les langues ne sont jamais entièrement séparées les unes des autres, mais sont plutôt en constante interaction et en relation de pouvoir. La double critique consiste donc à critiquer les deux cultures et les deux langues impliquées dans la rencontre, en cherchant à comprendre comment elles se façonnent mutuellement.

3 L'expression reprend le titre du livre de Khatibi *La Mémoire tatouée* (1971).

Khatibi illustre sa performativité en l'appliquant sur la réalité maghrébine. Située entre Histoire et préhistoire, entre Arabes et Berbères, entre religion et superstition, entre féodalisme / tribalisme et capitalisme de l'autre côté (Khatibi 1983 : 60), elle permet de mettre en évidence les relations de pouvoir asymétriques entre les cultures et les langues, tout en ouvrant des espaces de dialogue qui réinterrogent le positionnement du chercheur :

Le chercheur, n'importe lequel, ne peut échapper à la question de l'archéologie de ce savoir qu'il entend exercer dans les limites de sa conscience et de sa parole libre. Mais plus la conscience plonge dans son archéologie, plus la recherche se heurte à une stratification de masses discursives et d'événements disparates, masses coagulées et dispersées, en quelque sorte, dans le roc de leurs fondations. (Khatibi 1983 : 49)

Son ultime objectif est de chercher donc les interstices par la remise en question critique des présupposés et des hiérarchies qui sous-tendent les interactions entre ces deux entités, en cherchant à signaler les conflits et les tensions qui existent entre elles. La double critique vise à découvrir des zones de friction, de mélange et d'hybridation qui échappent souvent à une analyse superficielle. Ces interstices sont des espaces où de nouvelles significations et de nouvelles identités peuvent émerger, et des possibilités de dialogue peuvent être créées, où l'Autre est pensé dans sa différence et le « je » est défini par un troisième : « je suis toujours un autre et cet autre n'est pas toi, c'est-à-dire un double de mon moi ». (Khatibi 1983 : 15).

Dans la réalité maghrébine, l'expérience de l'autre est constitutive de l'identité, car c'est à travers la rencontre avec l'autre que le maghrébin prend conscience de sa propre altérité et de sa différence. Khatibi estime qu'il est impossible de soumettre l'étude du Maghreb au logocentrisme occidental :

Nous pouvons, Tiers Monde, poursuivre une tierce voie : ni la raison ni la déraison telles que les a pensées l'Occident dans son tout, mais une subversion en quelque sorte double, qui, en se donnant le pouvoir de parole et d'action, se met en œuvre dans une différence intraitable. (Khatibi 1983 : 50)

Il récuse en l'occurrence tout discours intégriste qui exclut l'autre. Sa pensée œuvre pour une pensée hybride qui déconstruit « les discours élaborés par les différentes sociétés du monde arabe sur elles-mêmes... savoir moins reproductif, et plus adaptés à leur différence réelle. » (Khatibi 1983 : 49). L'hybridité, une caractéristique fondamentale de la culture marocaine, est formée à partir de la rencontre et de l'interaction entre différentes cultures et civilisations. Sa capillarité propose un processus de transformation culturelle et intellectuelle. Elle implique une réflexion profonde à propos des normes et des valeurs héritées et la manière dont elles ont influencé la culture et la société.

Dans ce contexte, il est pertinent d'explorer la corrélation entre l'hybridité et l'aimance, soulignant ainsi leur capacité à engendrer une coexistence harmonieuse des différences et des singularités. L'hybridité, en tant que concept, incarne la fusion créative de diverses influences culturelles ou identitaires, aboutissant à la formation de nouvelles entités

complexes et enrichissantes. Cela peut résulter de rencontres entre individus issus de milieux culturels variés ou de l'interconnexion de traditions, de croyances et de pratiques distinctes. De cette manière, ces interactions culturelles favorisent un enrichissement mutuel et contribuent à façonner une identité collective plurielle et épanouissante.

4. Conclusion

Jacques Derrida et Abdelkébir Khatibi sont deux écrivains et penseurs qui ont marqué la pensée critique contemporaine et ont travaillé sur des thèmes similaires, notamment la question de l'altérité et de la différence culturelle. Tous deux ont proposé des approches de la pensée critique qui remettent en question les catégories de la pensée traditionnelle. Leurs travaux ont ouvert des voies pour une réflexion sur les thèmes de la diversité culturelle et de l'hybridité, et ont influencé la pensée critique contemporaine.

L'exploration de l'aimance comme une force qui unit deux individus tout en préservant leur individualité permet de comprendre la signification de l'« entre-deux » comme une éthique qui consiste à trouver un équilibre entre les différentes cultures, langues, religions, traditions et identités qui coexistent dans les sociétés plurielles. Cette éthique est nécessaire pour préserver la diversité culturelle et pour éviter les conflits et les violences qui peuvent résulter de l'intolérance, du racisme ou de l'exclusion.

BIBLIOGRAPHIE

- BERQUE, Jacques (1967) : « Problèmes de la connaissance au temps d'Ibn Khaldûn ». *Contributions à la sociologie de la connaissance*. Paris : Anthropos, 35-70.
- DELEUZE, Gilles (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1993) : *Spectres de Marx, l'état de dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée.
- (1994) : *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris : Galilée.
- (1996a) : *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- (1996b) : *Résistance*. Paris : Galilée.
- FANON, Frantz (2002) : *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- GLISSANT, Édouard (1981) : *Le discours antillais*. Paris : Seuil.
- (1996) : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- KHATIBI, Abdelkébir (1971), *La mémoire tatouée*. Paris : Denoël.
- (1983) : *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël.
- (2007) : *Jacques Derrida, En effet*. Neuilly : Al Manar.
- LAËRCE, Diogène (1965) : *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Paris : Garnier-Flammarion, T. 1.
- NIETZSCHE, Friedrich (1987) : *Humain trop humain. Œuvres philosophiques complètes III*. Traduction Robert Rovini. Paris : Gallimard- Folio.
- PICHON, Edouard et LAFORGUE, René (1926) : « La névrose et le rêve : la notion de schizonoïa », R. Laforgue (coord.). *Le rêve et la psychanalyse*. Paris : Maloine.

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Hanae Abdelouahed est enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc. Elle est affiliée au laboratoire d'Etudes et de Recherches sur l'Interculturel. A soutenu une thèse de doctorat intitulée : « Le texte en osmose dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » en 2015. Spécialiste de littérature générale et comparée. Parmi ses publications : (2023) « La plus secrète mémoire des hommes de Mohammed Mbougar Sarr. Apories et paradoxes », *Revue Multilinguales*, vol. 11, n° 1, 189-205 [<https://doi.org/10.4000/multilinguales.9719>]; (2022) « La plus secrète mémoire des hommes de Mohammed Mbougar Sarr. L'œuvre-interstice. Ethiopiques », n° 109, 2022, 7-18 ; (2022) « *Une vie de Simone Veil. Au confluent de mémoire et Histoire* », *Croisements*, Relais, Revue du Laboratoire d'Etudes et de Recherches sur l'Interculturel, n° 7, 57-68 ; (2021) « De la traduction à la ré-écriture chez Marguerite Yourcenar : pour une poétique palimpseste de la création », *Pitannâ literaturoznavstva*, n° 103, 124–135. [<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.124>]

Date de réception : 31/7/2023

Date d'acceptation : 30/10/2023

L'ENCHANTEMENT ET LE MASQUE D'HENRY
BATAILLE OU LES SUBVERSIONS FORMELLES
DU "THÉÂTRE DE BOULEVARD"
(*The Enchantment* and *The Mask* by Henry Bataille:
Formal Overthrowing of the "Boulevard Theatre")

Tomasz Kaczmarek*

Université de Łódź

Abstract: In his lifetime considered the "new Racine", Henry Bataille has passed into posterity as a creator of "sentimental realism" that seems to fit perfectly within the aesthetics of boulevard theater. Indeed, the playwright's name is often among those who sincerely admire the rigid yet anachronistic construction of the "well-made play". However, despite the author's certain attachment to the tradition of dramatic art, he does not hesitate to subvert its essential foundations. By analyzing Bataille's earliest plays, such as *The Enchantment* and *The Mask*, there is an evident crisis of the canonical form that Bataille perverts through the intrusion of narrative sequences, the undermining of the fable, and the construction of a character deliberately devoid of its active attributes. The study of these two texts reveals the originality of the writer's pen, which, despite a few concessions to realism, turns away from various constraints of the "absolute drama", while heralding the advent of a new poetics of drama.

Keywords: Henry Bataille, crisis of drama, boulevard theatre, psychology of the female character, "well-made play", drama poetics.

Résumé : De son vivant considéré comme le « nouveau Racine », Henry Bataille est passé à la postérité comme un créateur du « réalisme sentimental » qui semble s'inscrire parfaitement dans l'esthétique du théâtre de boulevard. De fait, le nom du dramaturge figure souvent parmi ceux qui vouent une admiration sincère à la construction rigide autant qu'anachronique de la « pièce bien faite ». Néanmoins, malgré un certain attachement de

* **Adresse pour la correspondance:** Tomasz Kaczmarek, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236, Łódź, Pologne [tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl].

l'auteur à la tradition de l'art dramatique, il n'hésite pas à en subvertir ses fondements essentiels. En analysant les toutes premières pièces du dramaturge, le cas échéant : *L'Enchantement* et *Le Masque*, on note une évidente mise en crise de la forme canonique que Bataille pervertit par l'intrusion de séquences narratives, la mise à mal de la fable et la construction du personnage résolument dépourvu de ses attributs actifs. L'étude de ces deux textes permet de découvrir l'originalité de la plume de l'écrivain qui malgré quelques concessions faites au réalisme, tourne le dos à diverses contraintes du « drame absolu », tout en annonçant l'avènement d'une nouvelle poétique du drame.

Mots-clés : Henry Bataille, crise du drame, théâtre de boulevard, psychologie du personnage féminin, « pièce bien faite », poétique du drame.

1. Introduction : Henry Bataille, ou la propédeutique d'une nouvelle poétique du drame

Le nom d'Henry Bataille (1872-1922) est tombé dans l'oubli et personne ne se souvient de ses exploits dramatiques qui lui ont permis, de son vivant, de jouir d'une notoriété incontestable dans les cercles théâtraux de Paris au tournant du XX^e siècle. Au demeurant, plusieurs adaptations cinématographiques (D'Hugues 1993 : 55-64) de ses textes ont vu le jour, ce qui prouve la popularité de cet écrivain durant l'entre-deux-guerres et que la critique d'aujourd'hui, à quelques exceptions près (Asholt 1984), continue de méconnaître. Cet oubli est sans aucun doute dû au fait que toute la production dramatique de l'auteur rappellerait trop l'esthétique désuète et fâcheuse du théâtre de boulevard. Celle-ci jugée de piètre valeur littéraire, semble de nos jours injustement négligée, à plus forte raison à cause de la forme démodée de la « pièce bien faite ». Ainsi, Gaston Baty dira à propos du dramaturge sur une tonalité ouvertement dépréciative : « c'est du Racine, un peu dégénéré » (Gide 1955 : 1275). André Gide n'estime pas non plus cet auteur qu'Edmond Sée présente, tout de même, comme « un infatigable créateur et producteur, un dramaturge d'une merveilleuse intelligence et d'une souple habileté » (1928 : 75). Il serait opportun de citer encore Paul Ginisty qui acclame « l'originalité profonde » (Ginisty 1922 : 1) de cette œuvre hors pair.

Peu nombreux sont ceux qui se rappellent les toutes premières œuvres de l'écrivain qui, s'inspirant librement du symbolisme, se focalise dès le début de sa carrière sur la « scène intérieure » (Mallarmé 1945 : 227) lui permettant de sonder les profondeurs de l'âme. En renouant avec le réalisme dans son œuvre ultérieure, la volonté de rendre compte de la complexité de l'âme humaine ne s'amenuise pas pour autant chez cet écrivain qui n'interrompt pas ses multiples recherches formelles sapant quelque peu les fondements de la poétique aristotélicienne. Celle-ci survit à travers la structure pétrifiée du « drame absolu » (terme inventé par Szondi) qui respecte une progression rigoureuse de l'intrigue allant de l'exposition, en passant par l'accumulation des péripéties, jusqu'au point culminant (climax) et le dénouement. Cette linéarité cohérente de l'action, qui vise à créer une tension dramatique, est sans nul doute assurée par les personnages, « figures mécaniques figées dans leur emploi, entièrement au service de l'action » (Brunet 2005 : 102), car, en tant qu'agents actifs, ils contribuent essentiellement à préserver la dynamique de l'intrigue. Pourtant, la lecture de certains textes de Bataille démontre que l'auteur semble s'éloigner quelque peu de la forme

canonique du drame qu'il déborde résolument par quelques procédés de « dédramatisation » (Sarrazac 2012 : 42-64). De fait, les pièces du dramaturge français exemplifient, à côté des œuvres d'Ibsen, de Maeterlinck de Strindberg ou de Tchekhov, la mise en crise de la forme traditionnelle du drame qui, dorénavant, aux yeux de Jean-Pierre Sarrazac, ne cesse de se réinventer à partir des années 1880 jusqu'à nos jours (Sarrazac 2012). La rupture avec la forme traditionnelle du drame se manifeste notamment par le débordement de ses principes primordiaux : l'action comprise comme un enchaînement logique d'événements qui se succèdent conformément à la tension dramatique ainsi que le statut du personnage pourvu du caractère (*étos*), donc de cet ensemble de traits psychologiques et moraux qui permettent de rendre compte de sa constance et de l'immutabilité de sa personnalité. Tout d'abord, dès la fin du XIX^e siècle on assiste à l'épuisement de la forme traditionnelle qui commence à se désagréger sous le poids d'éléments épiques dont la présence corrode le déroulement aussi logique que dynamique de l'intrigue. Étant reléguée au deuxième rang, celle-ci laisse la place au déploiement du drame vécu par le personnage qui se manifeste au travers de sa parole solitaire dont le seul objectif n'est que de narrer ses malheurs. Dès lors, nous ne prenons plus part à une action pleine de rebondissements et de retournements de situation, mais nous sommes témoins d'un « drame analytique » au cours duquel les personnages enquêtent sur leur condition existentielle précaire. Dans ce contexte, le dialogue, qui est un support essentiel de la forme traditionnelle du drame, n'assure plus la communication interpersonnelle, car il est suppléé par la simultanéité de soliloques contrecarrant tout échange verbal entre personnages, et, corollairement, tout affrontement conflictuel entre antagonistes. Ce ne sont donc plus des individus qui se heurtent, mais des forces aussi contradictoires qu'abstraites qui se combattent dans l'âme même des personnages en détresse. La fonction de ceux-ci change aussi. Emmurés dans leur silence, ils rappellent des êtres abouliques, incapables de toute initiative plutôt que des héros prêts à résoudre des problèmes qu'ils n'ont pas peur d'affronter. Ainsi, privé d'immutabilité de traits, le protagoniste ne cherche même plus son identité perdue à jamais, mais il s'enfonce dans ses réflexions de nature ontologique, sa fonction se limitant souvent à celle d'un récitant qui profère une plainte émouvante. En résumé, selon la nouvelle poétique du drame qui se cristallise petit à petit au tournant du XX^e siècle, la fable relatant une action logique et cohérente est remplacée par l'accumulation de séquences narratives, les conflits interpersonnels par une myriade de micro-conflits intrapersonnels et le personnage *agissant* par un personnage *réflexif*. Il est intéressant à ce propos d'étudier les pièces de Bataille, en l'occurrence : *L'Enchantement* et *Le Masque* qui témoignent, toutes proportions gardées, de l'érosion des piliers du drame légués par la tradition. Ces titres sont d'autant plus importants qu'ils annoncent les caractéristiques essentielles de la riche dramaturgie de l'auteur où il approfondit toujours plus le nouveau paradigme signalé éminemment dans ses premiers opus.

2. Les quêtes de l'âme détraquée, ou la naissance de la vocation

Avant de faire ses premières armes en qualité d'auteur dramatique, Bataille suit les cours de l'Académie Jullian, ces années d'atelier lui permettant de développer ses compétences plastiques dont il profitera plus tard lors des préparatifs de mises scène de ses textes. Il publie

un album de portraits *Têtes et Pensées* (1901) où ses dessins expriment l'esprit délicat du jeune homme en quête de spiritualité. Cette recherche éperdue, rappelant un peu un romantisme mélancolique, sera encore plus visible dans son premier recueil de courts poèmes sous le titre *La Chambre blanche* (1895, réédité en 1989). « Ces phrases, dans la finesse de leur tournure, confirmaient aussi la psychologie native » (Lagarde 1930 : 4) de l'écrivain qui le conduisait directement à la littérature. À peine âgé de 17 ans, Bataille compose sa première pièce en vers *Nais et Prosper* (1889) qu'il porte au fondateur du Théâtre-Libre. Pourtant, on ne sait pas grand-chose sur cette pièce, au demeurant, jamais jouée et dont le manuscrit a été égaré par Antoine. En 1894, l'écrivain écrit en collaboration avec René d'Humières une féerie lyrique *La Belle au Bois dormant*, mais « cette œuvre d'un symbolisme nuageux et raffiné, fut en général assez mal accueillie » (Lagarde 1930 : 4). Cet insuccès ne décourage pas pour autant le jeune écrivain qui présente, en 1896, une étude inspirée de vieilles légendes bretonnes *La Lépreuse*, et, un an plus tard, *Ton Sang*, où l'auteur reste fidèle à l'esthétique du Théâtre de l'Œuvre. Ce n'est qu'à partir de *L'Enchantement* que Bataille commence à lancer une série de drames (en moyenne un par an) qui « semblent mettre à la scène des mœurs, des caractères et des sujets d'exception, des sentiments si bizarres qu'on les confond parfois avec des cas vraiment morbides et pathologiques » (Lagarde 1930 : 4). Néanmoins, derrière ces sujets qui bouleversent les esprits frileux, se cache une recherche profonde et personnelle de l'âme détraquée des protagonistes se donnant de la peine pour trouver le bonheur. Et de cette quête naitront des textes qui dépassent quelque peu les contraintes de la tradition dramatique.

3. *L'Enchantement*, ou la mise en crise du drame

Parmi les premières pièces qui annoncent le nouveau paradigme dramatique figure *L'Enchantement* (1900) où Bataille brosse le portrait d'une jeune fille qui s'est follement éprise du futur mari de sa sœur Isabelle. Pourtant, celle-ci semble épouser Georges Dessandes exclusivement par convenance, car elle ne ressent aucun sentiment pour lui. Enragée de n'être point à lui, Jeannine, la cadette, décide, le jour des noces, de se tuer. Une fois sauvée, la petite hystérique n'est pas envoyée dans un hôpital, mais, à l'instigation d'Isabelle, elle restera auprès de la famille, ce qui aura des conséquences plutôt désagréables pour les époux. De fait, ce ménage à trois finit par devenir un enfer, car face à la « raseuse », le couple se cache pour s'aimer. À un moment donné, même la sœur aînée, ne pouvant plus enfouir ses émotions dans son cœur, tentera, à son tour, de se suicider. Néanmoins, cette scabreuse anecdote se termine par l'expédition de la jalouse « dans une saine villégiature » où, aux côtés de l'ancien amoureux d'Isabelle, elle promet enfin de s'assagir. Dorénavant, le couple pourra vivre en toute quiétude.

Le drame de Bataille a pleinement réussi au Théâtre de l'Odéon (la mise en scène a eu lieu le 4 mai 1900), tout en soulevant des polémiques et provoquant des discussions entre d'impétueux détracteurs et d'enthousiastes admirateurs. Edmond Stoulling déclare sur un ton un peu ironique que dans le drame de Bataille il y a :

de la nouveauté et même de l'audace, du convenu et de l'inédit, des trouvailles et des réminiscences, du banal et de l'original, du vrai et du toc, de la farce et de l'esprit, de la

démence et de l'observation, de la grâce et de la préciosité, de la lourdeur et de la finesse, de la belle « écriture » et du style lâché, de la psychologie ibsénienne et même de la physiologie, de l'étude de caractères et de la vulgaire caricature, des situations poignantes et grotesques... (Stoullig 1900 : 307)

Et Gustave Larroumet de mettre en exergue les faiblesses de la pièce, tout en se refusant à la qualifier comme étant d'une lourde platitude : « il y a beaucoup de talent, un talent juvénile et prétentieux, qui vise au rare et que semble gâter un dédaigneux esprit de cénacle » (Larroumet 1900 : 1). Les rapporteurs apprécient avant tout l'originalité avec laquelle le dramaturge décrit la complexité de la psychologie de ses personnages et surtout l'analyse qui lui permet de pénétrer dans leur inconscient : « Armé d'un scalpel subtil et de pointe dangereusement effilée et d'une loupe d'un grossissement trop perfectionné, M. Henry Bataille charcute impitoyablement dans le cœur de la jeune femme et le recoin le plus ignoré du viscère très compliqué de la patiente ne peut échapper à son analyse » (Chevalier 1900 : 147). D'autres, comme Louis Schneider, voient dans le dramaturge, non sans malice, un virtuose qui trouve « moyen de faire des exercices psychologiques en quatre actes, sur une pointe d'aiguilles » (Schneider 1900 : 32). Tout en se plaisant à l'inexploré (Massinac 1900 : 4), le dramaturge semble ne pas respecter certaines contraintes de l'art canonique. On lui reproche, à ce sujet, les longueurs interminables jugées allogènes par rapport aux règles immanentes du genre :

Les deux sœurs ennemies font que le spectateur regrette la patience de ce nouveau Célimare tirailé par deux nouvelles Ménades ; on voudrait qu'au lieu d'excès de bon sens il eût par moment des accès de rage et les passât sur ces insupportables mégères, ou bien qu'au dénouement un médecin épisodique leur prescrivît la douche lénitive (Schneider 1900 : 32).

L'irritabilité du critique ne résulte pas seulement de la psychologie insupportable des protagonistes, mais aussi de la prolixité de leurs discours, ce qui est censé dénoter les prétendus déficits du texte qui ne sont plus, à cause de cette exubérance langagière, susceptibles d'émouvoir ou d'intéresser vivement le public, même si l'histoire de l'homme qui se trouve pendant quatre actes avec « cœur par terre » (Schneider 1900 : 32) entre sa femme et sa belle-sœur se prêterait facilement à une intrigue typique du théâtre de boulevard. Seulement, en dépit de deux tentatives de suicide, quelques crises de nerfs, d'innombrables attaques de jalousie de part et d'autre, nous n'assistons point à une action au sens traditionnel du mot. Au contraire, on a l'impression d'être témoins du « théâtre statique » de Maurice Maeterlinck¹ à cette exception près qu'ici nous pénétrons dans les intérieurs bourgeois de cette fin du XIX^e siècle et que la langue des personnages ne rappelle pas « le dialogue minimal » omniprésent dans le théâtre de l'écrivain belge. En analysant de plus près le texte, on se rend compte que l'auteur s'en prend à la fable basée sur la tension dramatique. De fait,

¹ « M. Bataille appartient à cette nouvelle école que l'on pourrait qualifier de polymorphe, d'après une expression dont se servent fréquemment ses adeptes. Sauf erreur cette école se rattache à la manière de M. Maeterlinck, l'auteur belge qui a fait tant de bruit en ces dernières années, après avoir été découvert par M. Octave Mirbeau. Chez nous M. Bataille est jusqu'ici le représentant le plus autorisé de cette école » (Massinac 1900 : 4).

il semble se concentrer sur les « récits » des personnages prêts à révéler leurs micro-conflits intérieurs, ce travail de sappe se manifestant aussi par un dialogue insolite qui ne contribue pas à faire avancer l'intrigue ainsi que par une approche originale des personnages, contraire au paradigme courant du drame. Les critiques de l'époque, tel Raitif de la Bretonne (Jean Lorrain), n'hésitent pas à mettre en évidence certaines nouveautés formelles qui ne sont pas passées inaperçues pour les habitués de théâtre de l'époque :

Les procédés du dialogue et de l'intrigue... le plus bel éloge à faire de la pièce, c'est qu'il n'y en a pas. *L'Enchantement* est vrai comme la vie, triste comme l'amour, aveugle comme la force, hardi comme la beauté. C'est une œuvre puissante et osée, où la complexité des caractères, le comique et le dramatique, douloureusement mêlés, font monter à la fois le sourire aux lèvres et les larmes aux yeux, et, comme tous les vrais spectacles observés de la vie, c'est une œuvre d'un enseignement supérieur et d'une haute immoralité (Bretonne 1900 : 2).

Bataille décrit une situation dans laquelle se trouvent des créatures sujettes à leurs émotions au détriment de la tension dramatique propre à l'action comprise dans l'acceptation commune de la parole. Celle-ci semble reléguée au deuxième rang pour céder place à l'expression des commentaires des pauvres êtres en proie à leurs instincts souvent néfastes. Comme le remarque à juste titre Théodore Massiac, le dramaturge désire « peindre l'influence exercée par l'immatérielle présence de l'amour, dans un intérieur où l'on ignore cette présence, où l'on subit cette influence sans s'en rendre compte, où tout est perturbé sans que l'on sache pourquoi ni comment » (Massiac 1900 : 4). De fait, tout porte à croire que les protagonistes, toutes proportions gardées, font penser aux marionnettes de Maeterlinck désarmées face à une fortune aussi capricieuse qu'irrévocable. Ici aussi, les personnages ne sont pas prédisposés à l'action et au lieu d'agir, ils semblent subir un destin mystérieux. Dès lors, ces créatures ne se présentent pas comme des *personnages agissants* mais comme des *personnages-témoins* qui, face à l'inertie qui les ronge, ne peuvent que dégoiser leur inquiétude. Ainsi, malgré les rudiments de l'action peu de choses se passe, le diégétique l'emportant définitivement sur le mimétique.

Dès les premières scènes de la pièce les personnages ne cessent d'évoquer une force incompréhensible qui les dévore. Ainsi, Isabelle déclare après l'acte désespéré de sa sœur cadette : « quel est donc ce mal mystérieux et terrible, et pourquoi faut-il qu'il choisisse toujours les épaules les plus faibles ? » (Bataille 1922 : 226) et plus loin, de constater d'une manière résignée, comme si elle avait accepté dès le début le verdict fatidique de l'oracle :

J'avais prévu l'état d'anxiété chronique dans lequel je devais désormais vivre, par peur insurmontable, irraisonnée même, de ce que ces yeux-là ont déjà vu !... Il y avait pourtant une chose sur laquelle je n'avais pas compté : le silence de Jeannine, un silence résolu, entêté... un mutisme mystérieux contre lequel je ne peux rien, absolument rien !... (Bataille 1922 : 242)

Comme le sujet principal du drame tourne autour de la jalousie et de ses effets pernecieux contre lesquels les pauvres créatures ne peuvent rien faire, tous les dialogues se concentrent

sur l'évocation de ces émotions par excellence négatives. Dès lors, l'échange de paroles entre les interlocuteurs prend, de temps à autre, la forme de lamentations traduisant leur situation précaire. C'est dire que la fonction dramatique du dialogue traditionnel qui assure la progression du conflit est ici remplacée par une fonction descriptive. Dans ce contexte, on enregistre une myriade d'observations infiniment petites typiques du roman qui met en avant « le développement du drame dans le sens de l'épique » (Sarrazac 2012 : 147). Ainsi, Isabelle, privée de tout attribut actif inhérent à un personnage agissant du « drame absolu », ne cesse de se plaindre à cause du comportement inopportun de la sœur cadette, tout en insistant sur des détails rendant compte de sa désespérance :

ces lendemains, où je la voyais toute pâle, avec des cernures, et déjà vieillie par la mauvaise anxiété ! Partout, dès que nous nous trouvons ensemble, Georges et moi, elle nous traque. On ouvre une porte... crac... elle est là, derrière, droite, les lèvres pincées. Elle vous regarde, puis passe comme une ombre. Elle fait des irruptions brusques ; sa petite tête les prépare, les calcule toute la journée (Bataille 1922 : 251).

Jeannine ne se sent pas mieux dans ce ménage à trois qui l'éténue à tel point qu'elle n'hésite pas à reprocher avec véhémence à Isabelle son amour excessif. Pourtant, comme sa sœur, elle apparaît aussi comme dépourvue de toute volonté. Sa fausse tentative de suicide n'est qu'un leurre qui doit cacher sa rage de mal-aimée :

Quel soulagement m'as-tu apporté ? réponds ? Cite-moi une joie, une !... Tu m'as rivée à ton bonheur ! C'est pour le voir que tu me forces à vivre ! La torture de ton questionnaire perpétuel, la torture à petit feu, sans répit !... Ah ! tu ne laisserais pas même un jour ma souffrance tranquille ! Et quand je veux la solitude au moins, quand je veux vous fuir, tous les deux, une heure... je ne peux pas ! parce qu'il paraît que cela te bouleverse, ça te remue le sang que je ne sois pas là ! (Bataille 1922 : 309)

De ce fait, les interminables jérémiades des femmes ne rappellent plus les dialogues liés à l'action parlée, ni les conflits entre personnages, car elles se limitent à répertorier les plaintes de pauvres créatures qui ne cherchent pas en réalité une vraie communication. À y voir de plus près, le dialogue « se déplace de l'échange au présent vers la coexistence de soliloques » (Sarrazac 2012 : 250) à travers lesquels les personnages peuvent exprimer leurs déboires. C'est de cette manière que nous assistons à l'évolution de la dramaturgie bâtie autour de la relation interpersonnelle vers une dramaturgie de l'intime « dont le foyer est la vie intrasubjective des différents personnages » (Sarrazac 2012 : 250). Dans ce contexte, en dépit de la forme dialogique, les échanges verbaux entre les protagonistes relatent leurs émotions individuelles sans que se dessine un conflit interpersonnel propre à la forme canonique du drame.

La prise de parole peut aussi servir d'éclaircissement sur le sens de la pièce, cette intrusion de l'épique pervertissant le moule classique. Une des répliques d'Isabelle est à ce propos significative. À un moment donné, en affrontant Jeannine enragée, la sœur aînée arrive à la conviction que leur différend est absurde et qu'elles ne sont pas responsables de leurs

actes dictés par une force sur laquelle elles n'ont aucune emprise. S'inspirant sans conteste de Schopenhauer (2009 : 497), le dramaturge semble présenter des créatures souffrantes, punies pour le seul crime d'être nées :

nous ne sommes pas responsables, hein ? Ce n'est pas de notre faute... Qui nous eût dit cela ? On était si heureuses à la maison ! tu te souviens ?... On se sera tout de même beaucoup aimé aimées... Ah ! si tu avais parlé à temps !... Enfin ! nous sommes deux pauvres malheureuses, voilà ce que nous sommes, n'est-ce pas Jeannine ? Il n'y a pas à s'en vouloir (Bataille 1922 : 307).

Même Georges qui, de temps à autre, apparaît dans le drame en qualité de commentateur capable de résumer les tribulations de pauvres individus, apparaît comme un personnage réflexif. Ceci ne veut pas dire qu'il se présente comme un raisonneur pirandellien qui joue le rôle du narrateur, mais force nous est de signaler que parfois il lui arrive de -s'absenter de l'histoire représentée pour tenir des propos de caractère existentiel. À l'instar d'Isabelle qui, tout en participant à l'action, s'en écarte pour rendre compte de la situation dans laquelle elle se trouve, Georges aussi semble abandonner l'action pour mieux percevoir le déroulement du drame de l'extérieur. Le protagoniste se comporte comme un personnage-témoin qui quelquefois devient le porte-parole de l'écrivain. C'est à lui qu'incombe le rôle de dénoncer la vieille logique et la langue la régissant qui, loin d'assurer la communication interhumaine, en embrouille les fondements par des mots dépourvus de substance sémantique. Il s'érige à ce propos en interprète de l'existence, tout en avouant son attachement au relativisme :

J'ai la sensation très nette qu'il faut à la fois rire et pleurer des mêmes choses, car toute chose a une double face, l'une drôle et l'autre... pas très drôle... et je ne sais jamais laquelle est la bonne. Ce n'est peut-être d'ailleurs ni l'une ni l'autre !... En tout cas, je n'ai pas assez confiance pour me laisser pleurer ; c'est pourquoi je commence toujours par sourire... par peur des dieux, avec la juste crainte d'un comique supérieur. C'est plus prudent (Bataille 1922 : 256).

Georges sait bien que la langue n'est pas suffisante, car elle n'est pas à même de donner une interprétation argumentée univoque de tout ce qu'il entend dire. Désespéré, il rétorque à sa femme : « Tu veux *que je te dise... que je te dise...* depuis des mois tu me harcèles ! Tu veux que je te donne d'un mot l'explication de ce qu'il y a en nous de plus intraduisible » (Bataille 1922 : 322). Ce discours qui anticipe les interventions des personnages pirandelliens souligne d'un côté l'incommunicabilité entre les êtres humains, et, de l'autre, sans aucun doute sous l'emprise de Maeterlinck, la volonté de témoigner de la « qualité et l'étendue du dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre » (Maeterlinck 1986 : 107). C'est à ce sujet que Bataille tente de traduire sur scène un « langage indirect » capable de mettre en avant les « vérités intérieures » de ses personnages, autrement dit, de pénétrer dans « les sphères inconscientes de l'être ». Cet aspect semble primordial dans la pièce, puisque, comme l'auteur lui-même le remarque, l'art dramatique tente de traduire le conflit entre « les rapports des vérités extérieures et des vérités intérieures. La confrontation,

de ces deux mondes, mais c'est tout le théâtre !... De leur conflit ou de leur amalgame il naît toutes sortes de beautés » (Bataille 1917 : 127). Ainsi, l'écrivain formule son crédo dramaturgique qui, à ses yeux, repose sur la dissonance entre lesdites *vérités* :

Nous appelons vérités extérieures les apparences exactes et proportionnelles des choses, tout ce qui est tangible et énoncé dans la nature ; c'est aussi bien le langage parlé que le spectacle ambiant, leur amalgame. Cela, c'est l'armature même du théâtre.

Nous appelons vérités intérieures le secret des êtres, ce qui bouillonne en l'individu et qu'il n'exprime pas directement ; ce sont aussi les sphères inconscientes de l'être. L'homme ne s'exprime entièrement dans la vie qu'à de rares occasions. Ce qu'il dit n'est généralement qu'un aspect de lui-même, un rapport momentané de soi avec les êtres et les événements. Tout ce monde muet et mystérieux ne constitue-t-il pas l'intérêt le plus intense de la vie ? (Bataille 1917 : 127-128)

Et pour faire valoir ses propos, le dramaturge cite un personnage du *Masque* (1902) qui explique *expressis verbis* ce concept original annonçant *cum grano salis* le pirandellisme avant l'heure :

Que dire après : je vous aime ? Tout est dit ! Non ; ce qui est varié et profond, c'est ce qu'on ne dit pas, c'est l'insignifiance des paroles auxquelles nous faisons porter tout notre pauvre petit infini...Tenez, vous êtes là, vous pianotez deux mesures de piano et personne au monde ne peut savoir ce que je mets d'amour dans ces deux mesures... Comme c'est vous cet air-là !... Et c'est la vie qu'on puisse entrer dans un salon et y entendre dire : — Voulez-vous du café ? sans se douter que ce « voulez-vous du café » veut peut-être dire des choses charmantes ou infinies ! (Bataille 1922 : 79)

4. Le Masque, ou le triomphe de la diégèsis

Cette œuvre illustre parfaitement l'approche originale de toute la production dramaturgique de Bataille. L'intrigue de la pièce fait penser à une énième œuvre de boulevard qui relate les mésaventures amoureuses, en l'occurrence, d'une famille d'artistes. André Demieulle, un auteur dramatique qui jouit d'une renommée considérable, aime courir le jupon, tout en négligeant sa femme légitime, Geneviève, une créature honnête et dévouée. Celle-ci blessée dans son amour propre fait croire à son époux inconstant qu'elle le trompe ; « sous ce 'masque' de l'adultère avec lequel elle cache des sentiments honnêtes, le mari la croit coupable » (Fourcade 1902 : 3). André suspecte son meilleur ami, Félix qui, en effet, aime secrètement la douce Geneviève, mais cet amour n'ira jamais au-delà de déclarations quelque peu exaltées. Néanmoins, furieux d'être trompé par sa conjointe, le mari décide de divorcer. Dès lors, le couple vit séparément, mais ils se retrouvent un jour à Monte-Carlo : d'un côté Demieulle y passe avec sa troupe de cabotins et sa nouvelle maîtresse Gysèle Dartier et, de l'autre, Geneviève aux côtés de Félix. En dépit de son amour envers la femme, ce dernier désire réconcilier les deux conjoints et fait aller Demieulle à sa place pour un rendez-vous nocturne avec Geneviève. Dans la nuit, comme le salon n'est pas éclairé,

la femme pense s'adresser à Félix. Ainsi, le mari volage apprend que sa femme n'a aimé que son époux auquel elle est restée toujours fidèle. La fin de la pièce semble suivre le dénouement heureux typique des comédies boulevardières : dès que le salon s'éclaire tous les deux tombent dans les bras l'un de l'autre.

D'après le résumé de la pièce, on pourrait la ranger au nombre d'œuvres du boulevard. Pourtant, derrière cette façade mélodramatique, le texte nous réserve quelques indéniables nouveautés formelles. De fait, « sous le masque » de cette histoire sentimentale, Bataille se focalise sur l'étude de l'âme des personnages qui se meuvent à tâtons dans un monde aussi hostile qu'incompréhensible. En d'autres termes, en suivant l'exemple de *l'Enchantement*, l'auteur se sert du différend qui oppose Geneviève à son mari comme d'un prétexte pour se concentrer sur la vie de l'homme moderne. En faisant filer défiler devant nous les cabotins qui ne s'empêchent pas de réfléchir incessamment sur la précarité de leur existence, l'écrivain semble tourner définitivement le dos à l'action. Il y renonce tout en négligeant quelque peu le conflit interpersonnel pour privilégier l'expression du conflit intrapersonnel. Et, en adoptant cette optique, le dramaturge procède en disciple de Maeterlinck, comme s'il n'avait jamais abandonné l'esthétique symboliste. En effet, tout en s'écartant formellement de la manière de Lugné-Poe, l'écrivain français recourt toujours dans ses œuvres considérées comme réalistes aux procédés visant à exposer le monde intérieur de ses êtres bouleversés par la vie et ses convenances dérisoires. Bataille semble mettre l'accent sur la vie de ses protagonistes, tout en faisant abstraction des grands retournements de fortune propres à la forme canonique du drame. Ainsi, comme dans la pièce précédente, au lieu des grands événements qui contribuent à créer la tension dramatique, ici, nous assistons à des « événements minuscules, à la limite insignifiants, qui font une 'vie plane' » (Sarrazac 2012 : 78). Dans ce contexte, Bataille donne vie à ses créatures qui s'analysent longuement, ce qui constitue incontestablement une entorse à la forme canonique du drame. « C'est le mirage sous lequel les gens de théâtre considèrent l'existence – comme le note Louis Schneider – c'est le cortège des sentiments déguisés qu'ils revêtent, c'est la lancinante série des douleurs factices dont ils sèment leurs joies » (Schneider 1900 : 29). Parfois la banalité ou la vulgarité de leurs propos peut déplaire et dérouter des esprits frileux, mais selon André, l'observation des cabotins n'est pas uniquement la source de son inspiration créatrice, mais elle lui permet de se rendre compte de l'existence aussi morne qu'insignifiante : « C'est la poésie même du lieu cela fait partie de l'atmosphère mélancolique et chère de ces répétitions voilées d'ombres... et je les aime comme les dévotes doivent aimer l'éternuement du sacristain... [...] Ce sont les bruits de chaises de l'église... » (Bataille 1922 : 64). La présence des comparses dont les conversations n'échappent pas à l'attention de l'écrivain n'est point secondaire. Ils sont là aussi pour faire des commentaires qui expliquent le sens de la pièce, et dans cette perspective, comme nous l'avons constaté dans *L'Enchantement*, le dialogue acquiert une fonction plutôt descriptive :

UN ACTEUR : *bâillant et tenant la rampe de l'escalier*. Allons, ma vieille, on va se pieuter...

Tu n'en as pas soupé de Monte-Carlo ?

UN AUTRE : Il y a de si jolis fonds de décor !... On dirait un quatrième acte...

BOUYOU : *avec un accent de dégoût indicible*. Oh ! moi, j'ai horreur de la nature !

L'ACTEUR : Tu as ton lacet qui passe par ta jaquette, je t'avertis...

BOUYOU : Tu penses ce que ça m'est égal !

L'ACTEUR : Et à moi donc !

(Leurs voix s'éteignent. — Un second groupe passe, deux hommes ; L'un des deux est Voiron, l'autre Gillet. Ils paraissent vivement occupés par une discussion. On entend Voiron qui gesticule.)

VOIRON : Mais non, mon cher, mais non. Tu n'y es pas du tout... La vie, qu'est-ce que c'est ?

La réalité, est-ce que ça existe ?... Elle n'existe qu'en tant que nous la traduisons... C'est de la philosophie, ça !

GILLET : Permits, permits.

VOIRON : Tu bafouilles, mon vieux. La réalité, c'est celle que je présente au public, que je crée... nom de Dieu point, c'est tout... La réalité, tiens, je la fous dans un chapeau, je tourne, une, deux... rien dans les mains, rien dans les poches... et...

(Puis, c'est tout. Silence. Les acteurs sont montés se coucher.) (Bataille 1922 : 175-176)

Il est vrai qu'on a accusé le théâtre de boulevard de longs discours, de tirades démonstratives, « comme si l'auteur [...] possédait les clés d'une explication rationnelle des ressorts les plus secrets de l'âme humaine » (Corvin 1989 : 11). Cependant, ce procédé utilisé généreusement par Bataille met en branle le déroulement de l'action au profit du « récit », élément parfaitement exogène à « une certaine unité de démarche » (Brunet 2005 : 92) de la « pièce bien faite ». Il ne s'agit point d'une évocation sommaire de ce qui s'est passé entre deux actes (ce qui est monnaie courante dans une pièce de théâtre traditionnelle), mais il serait question de cet élément par excellence épique qui a pour l'objectif, en l'occurrence, de rendre compte des doutes aussi affreux qu'amers des comparses. À l'instar de la pièce précédente, les monologues qui retardent l'action permettent à l'auteur de mettre en avant les sentiments intérieurs des protagonistes et, dorénavant, de changer le régime dramatique qui privilégie la *diégésis* au détriment de la *mimésis*. À titre d'exemple, citons André qui, faisant confession à son ami Félix, n'hésite pas à chanter d'une manière particulièrement circonstanciée la beauté féminine devant laquelle il semble désarmé :

Oui, regarde... tiens, ces yeux, ces épaules, qui ont l'air de s'allumer et de crépiter seulement à la lumière du soir, du beau soir tumultueux des appartements... [...] J'aspire avec elle la vie même de son milieu... Je suis avec elle les mille désirs anonymes d'hommes qui l'ont exaltée... Ce que j'étreins en elle, mais c'est tout le paysage de vie qu'elle apporte. Tiens, en ce moment, elle s'est assise, elle s'étend... regarde-là... eh bien, elle devient pour moi toute la lassitude nocturne de la femme... son dos calé est celui qu'emporte toutes les nuits le petit mystère galopant des voitures, le dorlotement caoutchouté, tu sais, qui traverse la nuit si vite, [...] l'âme de Paris qui l'écoute passer. [...] Hop ! droite ! immobile, maintenant... seuls les cinq doigts se trémoussent sur la bague, ces cinq petits doigts nus, car les doigts ont aussi leur nudité que n'ont pas les mains d'épouses, si nus que le bois semble rude à leur toucher, mais c'est toute la liberté ailée de la caresse, c'est le coup d'aile d'oiseau qui a passé !... Les jupes secouées, envolées, comme elles sont gaies, comme elles sont vivantes ! Cette chair de femme engendre la vie, la belle vie animale de tout ce qui la touche, l'étreint. Elle est un geste rose de la vie... Ah ! au contraire, le gris ennui fidèle de la chair à moi, quand je vais rentrer

tout à l'heure... Et tout ça me dit zut, et tout ça se fiche de moi, tout ça me crie : suis-moi ou ne me suis pas, qu'est-ce que ça me fait ?... Et cette vie-là me fortifie, m'emporte... Elle n'est pas, cette femme, seulement la joie, mais elle est surtout la joie des autres... voilà, voilà, surtout cela, comprends-tu... la joie des autres ! et j'aspire cette joie comme un voyage, comme une force, comme du bon soleil, comme la santé et l'espace. Elle est la vie, la vie, la... (Bataille 1922 : 67-68)

Cette tirade d'une sincérité poignante autant que déroutante au cours de laquelle André dévoile ses faiblesses face aux charmes des femmes ne sert pas seulement à donner la caractéristique principale du protagoniste qui ferait de lui l'une des nombreuses catégories apparaissant dans le théâtre de boulevard. Cette révélation constitue une tentative de découvrir devant son interlocuteur le conflit intérieur qui le déstabilise moralement : l'impossibilité de dompter ses instincts. Dans cette perspective, on se rend compte que Bataille met définitivement l'accent sur les micro-conflits se déroulant dans l'âme des protagonistes qui tentent plus ou moins maladroitement de révéler leurs doutes. Tout le drame tourne autour de ces démarches, de ces interminables tentatives de prises de parole des personnages qui tendent à expliquer les mobiles de leurs actes, tout en suggérant quelques pistes d'interprétation :

Oui, au milieu de tous ces masques de comédie qu'il amoncelle autour de lui, ce soi-disant apôtre de la Vérité toute nue, eh bien, je vais à mon tour en ramasser un... Je le mettrai sur mon visage pour la vie... C'est ce masque-là qui sera désormais entre nous, et il ne verra plus jamais, Félix, le beau visage qui était derrière (Bataille 1922 : 111).

Et même, quand leurs mots font défaut, les personnages ne déclarent pas pour autant forfait et continuent à discourir sur le malaise qui les perturbe. Quand André tente de persuader Geneviève de la sincérité de ses sentiments, il semble ne rien lui cacher quitte à blesser son épouse :

L'amour, dans la réalité, ne se différencie pas toujours par des sentiments aussi nets que tu crois... C'est... (*Cherchant les mots.*) l'agglomération de vagues désirs... Je t'aime, voilà qui est sûr, et cependant je l'avoue, sans me considérer comme un monstre et sans avoir même le sentiment de te trahir, il se peut que j'aie besoin de regarder sur la terre autre chose que... nous (Bataille 1922 : 100).

Et plus loin de préciser sur une tonalité nietzschéenne :

Qui peut établir la borne ? [il s'agit de la limite au-delà de laquelle selon Geneviève le comportement du mari peut être considéré comme une trahison] La femme d'un peintre permet à son mari d'être ému devant une autre femme jusqu'à un certain point, qui paraîtrait cependant, ce certain point, le comble de la forfaiture à la femme d'un architecte... mais parfaitement !... C'est le grand mensonge... Ah ! accuse-moi plutôt d'égoïsme... voilà, voilà, la vérité !... Il est possible que je sois une force brutale, mais point répugnante... Le désir n'est pas en soi une chose laide... c'est la source du monde tout de même ! Et tu sais bien que si tu

redevenais jeune fille, tu m'aimerais d'être cette force, et que c'est pour elle que tu m'as aimé, que tu m'as donné le premier baiser de la bouche... (Bataille 1922 : 100-101)

En dépit de la volonté des personnages de mettre au clair autant que possible le mal qui les afflige, Bataille tend à suggérer une réalité intérieure qui se cache derrière leurs propos apparemment compréhensibles. Dans ce contexte, le personnage n'agit plus en paroles, mais il profère une parole solitaire qui témoigne de pseudo-monologues intérieurs. Dès lors, le dramaturge cherche à exposer un autre type de conflit : pas celui qui oppose des individus (même si ce conflit est bien esquissé en surface dans la pièce), mais celui qui exprime les clivages entre les pensées et les émotions d'un protagoniste donné : « Par des cris, des mots, des portes ouvertes sur l'âme, des synthèses merveilleuses et vraies, il conduit le public jusqu'aux ondes obscures et vivantes de l'être, sans pour cela nuire le moins du monde à la réalité extérieure et à la vraisemblance orale que nous voulons complète chez nos personnages » (Bataille 1917 : 128-129).

5. Conclusion : Bataille, ou le théâtre de boulevard mis à mal

« De Jodelle à Bataille notre théâtre a évolué en ligne directe sans autre modification que d'écriture et de détails » (Tariol 1965 : 94) – telles sont les remarques de Gaston Baty qui n'apprécie pas l'œuvre de l'auteur du *Masque*. Dans la même veine s'exprime Jacques Robichez qui n'hésite pas à évoquer les fâcheuses influences sur le développement de la scène symboliste à Paris (1957 : 342-343). Jean-Pierre Sarrazac va encore plus loin, en omettant tout simplement l'existence même de cette dramaturgie : « sauf Maeterlinck et Jarry, misère totale de l'écriture dramatique en langue française » (Sarrazac 1992 : 730) au tournant du XX^e siècle. Ainsi, celui que Louis Aragon a considéré au même titre que Charles Baudelaire comme « l'un des hommes qui ont écrit le plus beau vers français » (Aragon 1947 : 132 ; cf. Aragon 1972) reste un grand inconnu parmi les dramaturges qui n'ont pas reculé devant le signalement des absurdités du système social, tout en dénonçant ses vertus douteuses et périmées. Et tout de même, de son vivant on classait Bataille parmi les maîtres du théâtre et « les jeunes d'alors subirent son emprise, lui vouèrent un culte fervent » (Sée 1928 : 58). Même si de nos jours cette œuvre peut paraître comme irrémédiablement surannée, il n'en demeure pas moins que ce théâtre affiche des solutions formelles qui ont posé les jalons pour l'avènement du drame moderne et contemporain. L'originalité de cette œuvre ne consiste pas tant à nier tout simplement la tradition dramaturgique qu'à déborder (et pas dépasser !) l'esthétique du théâtre de boulevard, d'autant plus que ce dernier (surtout son versant sérieux) se caractérise déjà par des formes dramatiques hybrides (Landis 2006) hostiles à la poétique classique. L'étude des premières pièces de l'écrivain révèle quelques procédés visant à l'altération profonde de la forme canonique. Tout d'abord, on note la remise en cause de la fable par l'introduction de séquences narratives typiques du roman. Tant *L'Enchantement* que *Le Masque* ne sont pas écrites selon la montée toujours croissante de la tension dramatique qui est résolument substituée aux « récits » des personnages qui, résignés à leur destin, ne peuvent que porter témoignage de leur fragilité existentielle. L'intrusion de l'épique a pour conséquence l'abandon de l'action au sens traditionnel du mot,

ce qui permet de faire des comparaisons de l'œuvre de Bataille avec le « théâtre statique » de Maeterlinck. Ce statisme ne signifie pas le renoncement à l'action dramatique, mais le déplacement de l'accent de l'affrontement interpersonnel sur les micro-conflits se déroulant dans l'esprit même des personnages. Dans les deux pièces, les différends qui opposent les protagonistes ne sont que prétextes pour mettre en avant leurs tiraillements intérieurs. Et de ce point de vue, les doléances des individus malheureux retardent l'action dans l'acception courante du mot pour privilégier l'expression d'un « théâtre intime » où nous assistons à des conflits intrasubjectifs et intrapsychiques. Il en résulte aussi des carences du dialogue censé assurer le déroulement logique et dynamique de l'action. Comme celui-ci semble négligé au profit d'interminables lamentations des pauvres êtres, sa fonction *active* laisse la place à la fonction essentiellement *descriptive*. Last but not least, le personnage subit également une métamorphose, car dépourvu de ses attributs *agissants*, il devient un *personnage-témoin* qui rend compte non seulement de l'action qui se passe sur scène, mais surtout de son existence précaire et du drame intérieur qui ravage son âme détraquée. Ainsi, le personnage *en action* s'efface définitivement derrière un personnage *en réflexion* qui, dorénavant, se moult, selon Sarrazac, non dans un drame *agonistique*, mais dans un drame par excellence *ontologique*. Il faudrait chercher l'origine de ce travail de sape dans « un curieux mélange de symbolisme et de réalisme » (Autrand 2006 : 200), ces deux esthétiques contribuant considérablement à l'apparition de la nouvelle poétique du drame :

C'est l'honneur du Théâtre-Libre et d'André Antoine, de Lugné-Poe et de l'Œuvre, d'avoir été les artisans d'un tel changement. Mais comment s'opère, en fait, ce rajeunissement continu du théâtre ? L'exemple de M. Henry Bataille peut nous l'apprendre, en partie. Précisément par l'adaptation à la forme dramatique de procédés artistiques nouveaux, par un goût original dans la disposition des sujets, dans le style dans le développement du dialogue, par une nouvelle manière en un mot, en entendant par ce mot : manière, l'ensemble des procédés techniques du travail (Blum 1906 : 238-239).

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis (1947) : *Chroniques du Bel Canto*. Paris : Skira.
(1972) : *Les cloches de Bâle*, Paris : Denoël.
- ASHOLT, Wolfgang (1984) : *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Epoque (1887-1914)*. Heidelberg : Carl Winter-Universitäts-verlag, Collection Studia Romanica, 59.
- AUTRAND, Michel (2006) : *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris : Honoré Champion.
- BATAILLE, H-enry (1917) : *Écrits sur le théâtre*. Paris : Georges Crès & C^{ie}.
(1922) : *Théâtre complet 2 : Le Masque, L'Enchantement*. Paris : Flammarion.
- BLUM, Léon (1905) : *Au Théâtre. Réflexions critiques*, vol. 1. Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- BRETONNE, Restif de la (1900) : "Pall-Mall Semaine", *Le Journal*, 27 mai.
- BRUNET, Brigitte (2005) : *Le théâtre de boulevard*. Paris : Armand Colin.

- CHEVALIER, Paul-Émile (1900) : "Bulletin théâtral", *Le Ménestrel*, n° 16, 13 mai.
- CORVIN, Michel (1989) : *Le théâtre de boulevard*. Paris : Presses Universitaires de France.
- D'HUGUES, Philippe (1993) : "Ce haïssable théâtre filmé", *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 15, 55-64.
- FOURCADE, Jacques (1902) : "Théâtres : Vaudeville – *Le Masque*", *Le Grelot*, 2 mai.
- GIDE, André (1955) : *Journal*, Paris : Gallimard.
- GINISTY, Paul (1922) : "Henry Bataille il y a vingt ans", *Comœdia*, 12 mars.
- LAGARDE, Jean-Louis (1930) : "La vie et l'œuvre d'Henry Bataille", *Le Cri*, n° 15.
- LANDIS, Johannes (2006) : « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame ». *Loxias* n° 14. [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213;20/07/2020>].
- LARROUMET, Gustave (1900) : "Chronique théâtrale", *Le Temps*, le 14 mai.
- MAETERLINCK, Maurice (1986) : *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Labor.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945) : "Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes*. (édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor). Paris : Gallimard.
- MASSINAC, Théodore (1900) : "Indiscrétions Théâtrales", *Gil Blas*, 7 mai.
- ROBICHEZ, Jacques (1957) : *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris : L'Arche.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1992) : "Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible". J. de Jomaron (dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 714-730.
- (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- SCHNEIDER, Louis (1900) : "Échos de théâtres", *Revue Illustrée*, n° 11, 15 mai.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009) : *Le monde comme volonté et représentation I*. Paris : Gallimard, coll. Folio. trad. Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey.
- SÉE, Edmond (1928) : *Le théâtre français contemporain*. Paris : Armand Collin.
- STOULLIG, Edmond (1900) : "La Semaine théâtrale", *Le Monde Artiste*, n° 20, 20 mai.
- TARIOL, Marcel (1965) : "Gaston Baty et Racine", *Littératures*, numéro spécial 12, 91-112.

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (française et italienne) à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, trois sur l'œuvre d'André de Lorde et une sur la dramaturgie de François de Curel et la poétique du drame moderne et contemporain. Un dictionnaire italo-polonais dédié aux arts du spectacle. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Date de réception : 19-07-2023

Date d'acceptation : 20-10-2023

FACTORS PRAGMÀTICS DE L'EXPLICITACIÓ DELS PRONOMS DE SUBJECTE DE PRIMERA PERSONA EN EL DISCURS PARLAMENTARI

(Pragmatic Factors in the Explicitation of
First-Person Subject Pronouns in Parliamentary Speech)

Lucie Kuzmova*

Universitat Masaryk de Brno

Abstract: The explicitation of the personal pronouns *jo* and *nosaltres* with the syntactic function of sentence subject in a pro-drop language like Catalan carries certain socio-pragmatic information related to the management of the face of the interlocutors. In the present study we look at the functions of the two subject pronouns in current Catalan parliamentary discourse. The analysis carried out allows us to verify that it is an important resource of the self-image of politicians, which allows them to highlight their attitude, their preferences or opinions, which can be individual or group. This strategic communicative behaviour often includes effects on the figure of other people involved in the communicative situation. The expression of the pronoun can serve to establish a contrast between the speaker and the others and can produce an impolite effect or, on the other hand, the pronoun can serve to maintain equilibrium between the images involved and, in this case, the effect can be polite.

Keywords: Pragmalinguistics, Facework, (Im)politeness, Analysis of parliamentary discourse, Personal pronouns, Explicit subject.

Resum: L'explicitació dels pronoms personals *jo* i *nosaltres* amb la funció sintàctica de subjecte oracional en una llengua *pro-drop* com el català comporta certa informació sociopragmàtica relacionada amb la gestió de la imatge social dels interlocutors. En el present estudi ens fixem en les funcions dels dos pronoms de subjecte en el discurs parlamentari català actual. L'anàlisi efectuada ens permet constatar que es tracta d'un recurs important

* **Dirección para correspondencia:** Lucie Kuzmová. Departament de Llengües i Literatures Romàniques. Facultat de Filosofia i Lletres. Universidad Masaryk de Brno. Arna Nováka 1, 602 00 Brno (República Txeca) (lkuzmova@mail.muni.cz)

de l'autoimatge dels polítics, que els permet destacar la seva actitud, les seves preferències o opinions, que poden ser individuals o grupals. Aquest comportament comunicatiu estratègic sovint inclou efectes sobre la figura d'altres persones involucrades en la situació comunicativa. L'expressió del pronom pot servir per a establir un contrast entre l'emissor i els altres i pot produir un efecte descortès o, per una altra banda, el pronom pot servir per a mantenir equilibri entre les imatges involucrades i en aquest cas l'efecte pot ser cortès.

Paraules clau: Pragmalingüística, Activitats d'imatge, (Des)cortesia, Anàlisi del discurs parlamentari, Pronoms personals, Explicitació de subjecte.

1. Introducció

Les comparacions realitzades en les anàlisis anteriors de l'autora, dedicades a l'ús pragmàtic de la forma verbal *crec (que)* (Rossowová 2020, Kuzmová 2021), van revelar una freqüència significativament més alta del pronom personal *jo* amb la funció de subjecte explícit d'aquesta forma verbal en el corpus parlamentari en comparació amb un corpus escrit¹. En el corpus parlamentari es va trobar el subjecte explícit de la primera persona singular en el 43% de casos, en l'escrit en el 12% de casos (Kuzmová 2021). A base d'aquestes dades deduïm que aquest gènere textual és significatiu en l'aparició dels pronoms de subjecte de primera persona.

Creiem que aquest fet suggereix que l'explicitació del subjecte exerceix una estratègia argumentativa i una funció pragmàtica específica en les interaccions parlamentàries. Segons Alcaide Lara (2009: 7) es tracta d'una de les marques del caràcter oral del discurs parlamentari, fet que podria explicar la seva alta incidència en el corpus parlamentari en comparació amb l'escrit. No obstant això, nosaltres creiem que l'aparició dels pronoms *jo* i, anàlogament, *nosaltres*, està motivada, a més, per altres factors discursius. El present treball pretén observar com, dins del marc comunicatiu, l'ús dels pronoms opcionals permet als locutors negociar la imatge individual i col·lectiva amb la finalitat d'assolir els seus objectius comunicatius. Per tant, volem estendre l'estudi també al subjecte explícit de la primera persona plural *i*, entre altres coses, observar si hi ha diferències de l'ús i observar la seva funció pragmàtica i argumentativa.

En aquest treball estudiarem la presència dels pronoms *jo* i *nosaltres* amb la funció del subjecte explícit de la proposició en el discurs parlamentari² en relació amb les activitats d'imatge (vg. 2.2.), ja que és evident que els pronoms esmentats se centren explícitament en la figura del parlant o del parlant i el grup en què s'inclou; i d'aquesta manera comporten impacte en l'autoimatge. Soler Bonafont (2016) suggereix que l'explicitació del subjecte pot convertir un missatge en un element més informatiu des del punt de vista pragmàtic.

A banda de constatar i exemplificar l'abast de l'autoimatge treballada a través de l'explicitació de subjecte de primera persona, s'examinarà si l'activitat d'autoimatge pot

1 De Cock i Nogué Serrano constaten la proximitat del discurs parlamentari a la conversació informal des del punt de vista de la dixi de persona, la freqüència dels elements de dixi de persona hi és comparable (2017: 104).

2 El discurs parlamentari ha sigut estudiat des del punt de vista de la referència de persona, per exemple, per De Cock (2009, 2012), De Cock i Nogué Serrano (2017), Nogué Serrano i Payrató (2023).

afectar també la imatge dels interlocutors i de quina manera ho pot fer. Ens interessa saber quines són les motivacions pragmàtiques del subjecte explícit de primera persona singular i plural en el discurs parlamentari.

La referència a la pròpia personalitat del parlant i al grup del qual el parlant es considera membre, pot estar motivada per la necessitat del locutor de negociar la seva imatge social ('face'³, terme introduït per Goffman (1967)). És probable que les interaccions parlamentàries per la seva naturalesa continguin actes de parla destinats a reforçar la imatge personal del parlant, o de vegades també del grup al qual representa, i que tal activitat impliqui un efecte determinat en la imatge dels altres participants de l'acte comunicatiu.

D'acord amb Stewart (2001), l'ús dels pronoms personals en combinació amb una forma verbal que no sigui morfològicament equívoca significa violació de la màxima griceana de la quantitat, segons la qual la contribució del parlant no hauria de ser ni informativament redundant ni insuficient. La violació de les màximes conversacionals de Grice sovint pot trobar explicació en les necessitats comunicatives relacionades amb la cortesia verbal o les activitats d'imatge.

2. Marc teòric

2.1. Pronoms

“Els pronoms personals són elements nominals definits i designen una persona o entitat coneguda o identificable [...]” (*Gramàtica de la llengua catalana*: 189). Els pronoms personals estudiats, és a dir, *jo* i *nosaltres*, són pronoms dítics, que designen directament els participants en l'acte de parla. En català les marques morfològiques de persona i nombre del verb permeten sobreentendre el subjecte oracional, per això el subjecte pot ser el·líptic, ja que és recuperable mitjançant la flexió verbal; Todolí (2008) parla en aquest cas de *pronom buit*. El català s'ha classificat com una de les llengües *pro-drop* (*pronoun-dropping*), és a dir, una llengua que no requereix la realització sintàctica d'un subjecte. Aquesta possibilitat, és a dir, la possibilitat d'afegir el subjecte explícit, suposa, des del punt de vista comunicatiu, una opció marcada respecte a l'el·lipsi, perquè afegeix un valor emfàtic a la construcció resultant.

Segons Todolí (2008), el pronom fort pot tenir les següents funcions comunicatives:

- a) estableix un contrast
- b) afegeix èmfasi
- c) elimina ambigüitat de la interpretació del context

En els contextos que acabem de resumir, la presència del pronom personal duplica la informació continguda en els morfemes verbals; d'aquesta manera es transgredeix la màxima de quantitat de Grice (1975). Aquesta transgressió troba l'explicació en la necessitat d'activació dels efectes socials identificats dels pronoms, que són, com veurem

3 Goffman defineix el terme *face* com a „the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact. Face is an image of self delineated in terms of approved social attributes“ (1967: 5).

al llarg de l'anàlisi efectuada, d'autoimatge, de cortesia i de descortesia. Segons Alcaide Lara (2009: 7) l'explicitació pronominal del subjecte “no es una cuestión de variación libre, sino que está sujeta a factores sintácticos y, sobre todo, comunicativos“. Gràcies a això no es pot considerar que el pronom personal explícit amb la funció de subjecte oracional sigui redundant, ja que és comunicativament rellevant i pot servir per a crear significats diferents relacionats amb la (des)cortesia verbal o amb l'activitat d'autoimatge.

En aquest treball ens fixem només en els pronoms personals explícits que realitzen la funció sintàctica de subjecte oracional. Segons Serrano i Aijón Oliva (2010), el subjecte focalitza un participant de l'acte comunicatiu i un subjecte expressat es manifesta més present que un subjecte omès. Els pronoms personals comporten una activació de la persona corresponent en el context. L'explicitació dels pronoms de la primera persona suposa una insistència particular en emfatitzar el subjecte. Aquest fet incrementa la força expressiva de l'acte de parla en qüestió.

2.2. Activitats d'imatge

Les activitats d'imatge (*facework*, Goffman 1967) representen accions que els humans realitzen per a ser coherents amb la imatge social pròpia, que és producte de la comunitat en la qual ens movem, i per a considerar la imatge social dels interlocutors en una determinada interacció. Segons Hernández Flores es tracta d'una “categoría englobadora de diferentes tipos de comportamiento comunicativo con efecto en la imagen social de los interactuantes” (2013: 177). Les activitats d'imatge, per tant, afecten de manera significativa les relacions interpersonals i la manera de ser vist pels altres membres d'un col·lectiu.

Segons Bravo (1999, 2002), la imatge social afectada per la interacció és de dos tipus. D'una banda, la imatge d'autonomia, que deriva de la necessitat de les persones de veure's com algú amb característiques individuals que el distingeixen del grup al qual pertany, i, d'altra banda, la imatge d'afiliació, o sigui, el desig dels humans de sentir-se identificat amb un grup de persones. Les característiques específiques de les dues categories depenen de les circumstàncies socioculturals i comunicatives concretes. Totes dues categories plantejades per Bravo es poden manifestar de manera individual o grupal. La imatge individual es refereix al desig de l'individu de veure's i ser vist pels altres membres de la societat. La grupal reflecteix la manera amb la qual un grup de persones desitja veure's o ser vist pels altres. Encara que en les intervencions parlamentàries els locutors esdevenen portaveus d'un grup parlamentari determinat, que aparentment representa un emissor grupal o col·lectiu, els locutors solen emfatitzar també la seva identitat individual i el seu propi punt de vista independentment del realçament de la figura grupal. Això vol dir que no es limiten tan sols a treballar la imatge del grup del qual formen part, sinó que també dediquen un espai a subratllar la seva pròpia importància dins del grup, és a dir, la seva individualitat. L'aplicació de l'estratègia es pot observar a l'exemple següent, extret del corpus d'estudi recollit.

- (1) A la seva compareixença inicial, però també arran de la pregunta que jo li vaig fer –jo mateixa li vaig fer en aquest hemicicle–, vostè va respondre, em va assegurar que el Govern treballava per seguir amb la retirada dels elements franquistes de l'espai públic. I jo ara la interpel·lo, efectivament, sobre la situació en què es troben aquests elements franquistes, [...]. (DSPC-P 94: 17)

En aquest fragment el parlant insisteix diverses vegades en la seva agentivitat, repeteix el pronom explícit de primera persona per deixar clar el desig de destacar-se del grup, establir i mantenir l'autoritat pròpia. En tots els casos del *jo* exposats, el pronom és opcional pel que fa a la seva aparició i és un element de visibilització que indica que el que s'expressa s'associa directament a la figura del parlant.

Entre les activitats d'imatge podem destacar aquelles que estan destinades a preservar la imatge social dels interactuants davant les amenaces que pot suposar un esdeveniment comunicatiu, aquelles que serveixen per a crear o confirmar una imatge social o altres destinades a atacar i damnificar la imatge social. Conseqüentment, l'efecte social d'aquesta mena d'activitat comunicativa pot ser positiu, negatiu o neutre per a les imatges involucrades (Bravo 2002, 2005; Hernández Flores 2013), o sigui, la del parlant (individual o grupal), la del destinatari (individual o grupal) o la de les terceres persones. L'efecte que causen les activitats d'imatge a nivell social està vinculat al rol que els parlants representen en una intervenció comunicativa concreta. Quan l'efecte social de les activitats d'imatge és positiu tant per a la imatge social del parlant com per a la de l'oient i el que es persegueix és l'equilibri entre les dues imatges, l'activitat es pot catalogar com a cortesa. En canvi, si l'efecte social és negatiu per a la imatge social del destinatari, l'activitat d'imatge es considera descortesa. A més, l'efecte social pot ser positiu per al parlant i neutre per al destinatari quan el que es pretén és únicament destacar, protegir o confirmar la imatge social pròpia; es tracta, doncs, d'activitats d'autoimatge (Bravo 2005, Hernández Flores 2013).

3. Corpus i metodologia

El present estudi pretén explorar, des d'un punt de vista qualitatiu, quines són les tendències pragmaticodiscursives de l'explicitació del subjecte a través dels pronoms personals de primera persona singular i plural en el discurs parlamentari català.

Per aquest objectiu s'han fet servir dades de 3 números del *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya* [DSPC] de l'any 2023; s'ha agafat un número per a cada mes del primer trimestre de l'any; els números han estat escollits de manera aleatòria. El corpus de treball es compon de 285 mostres del pronom personal *jo* amb la funció del subjecte explícit, i 217 del pronom *nosaltres* amb la mateixa funció sintàctica. Com es pot veure en el corpus amb el qual treballem, el pronom explícit *jo* es fa servir amb més freqüència⁴. No obstant això, les dades numèriques no constitueixen el centre de la nostra atenció, el que ens interessa són els contextos d'ús pragmàtic dels pronoms analitzats. Com veurem a continuació, els dos pronoms es fan servir en contextos semblants i se n'han documentat usos d'activitats de (des)cortesia i, sobretot, d'autoimatge.

La dinàmica interaccional del discurs parlamentari és complexa, predominantment competitiva. Van Dijk (1995) identifica com a estratègies fonamentals del discurs ideològic la d'emfatitzar les pròpies accions positives i la d'emfatitzar les accions negatives dels altres. En consonància amb això, es pot suposar una presència significativa d'activitats que

⁴ Segons Nogué Serrano i Payrató, que observen els canvis en la referència als participants discursius efectuats al llarg dels períodes 1932-1938 i 1980-2020, els membres del parlament "more and more prefer to include themselves in groups than to speak in their own behalf alone" (2023: 312).

emfatitzin la imatge pròpia dels parlamentaris i que, al mateix temps, afectin més directament o indirecta de manera negativa la imatge dels altres participants del discurs. De fet, com es comentarà amb més detall més endavant, l'estratègia d'autoimatge de l'individu o del grup s'ha detectat en tots els exemples disponibles. Ilie constata que "a major incentive for the parliamentarians' active participation in the debates is the constant need to promote their own image in a competitive and performance oriented institutional interaction" (2006: 191).

En la primera fase del treball s'han extret totes les ocurrences dels pronoms esmentats amb la funció del subjecte explícit. Després s'ha estudiat el context de cada aparició del pronom, el tipus d'acte de parla segons la taxonomia de Searle (1969) i s'ha avaluat el seu efecte social. Per acabar, s'ha descrit més concretament el tipus de l'activitat d'imatge del recurs estudiat i s'ha procurat constatar el seu abast sociopragmàtic. D'acord amb el marc teòric exposat, hem pogut classificar les activitats d'imatge de subjecte pronominal explícit en tres categories bàsiques, és a dir, en activitats d'autoimatge, activitats de cortesia i activitats de descortesia. Es tracta, doncs, d'un treball qualitatiu i interpretatiu.

En els apartats següents es presentaran els resultats de la investigació i s'exemplificaran els usos documentats.

4. Anàlisi dels efectes pragmàtics dels pronoms explícits *jo* i *nosaltres* amb la funció de subjecte

Després d'haver estudiat acuradament totes les ocurrences dels pronoms *jo* i *nosaltres* en funció del subjecte explícit, podem constatar que en la mena de gènere del qual ens ocupem aquí, l'explicitació de subjecte serveix d'estratègia d'autoimatge. L'estratègia forma part del comportament comunicatiu dels polítics i sembla que es tracta de l'activitat comunicativa intencionada. Els membres del Parlament fan sobresortir explícitament la figura pròpia per raons diferents, com ara per contrastar la seva actuació, posicionament, arguments, etc., amb altres participants (individuals o col·lectius) de l'acte comunicatiu o simplement per realçar la rellevància de la seva personalitat (individual o col·lectiva) amb la finalitat estratègica de beneficiar la seva imatge social. De fet, com veurem més endavant, en una gran part dels contextos aquesta és la funció principal dels pronoms explícits, que comporta un efecte neutre sobre els interlocutors; en d'altres, sovint produeix efectes de descortesia, i de vegades també pot produir efectes de cortesia.

Abans de procedir al comentari i l'exemplificació dels usos esmentats, oferim com a exemple introductori un enunciat en el qual es treballa l'autoimatge tant del grup del qual forma part el parlant com del parlant mateix com a individu particular.

- (2) I, per tant, nosaltres, com a departament, entomem aquesta qüestió. Explorarem les vies que puguin resultar factibles. Col·laborarem i ens reunirem amb aquelles entitats que hi estan treballant. Però sobretot jo crec que hem de pressionar perquè aquesta reforma normativa vegi la llum. Crec que és el moment i hauria de veure la llum. (DSPC-P 94: 15)

Com es pot veure, l'emissor lloa l'actuació del seu departament i així treballa l'autoimatge col·lectiva, però, a continuació, decideix fixar l'atenció també en l'autoimatge individual

fent-se explícitament present en l'escena comunicativa. Aquesta tàctica li permet subratllar un potencial d'autoritat, ja que pot opinar des del seu punt de vista sense haver de recolzar-se en el grup. El parlant dona a entendre que és un agent relativament autònom.

4.1. Autoimatge i efecte neutre sobre l'interlocutor del pronom *jo*

Com s'acaba de dir, els polítics i les polítiques empenen el pronom *jo* explícit per ressaltar la seva participació activa en el discurs i per intensificar la seva imatge personal de personatge públic competent. Es tracta d'un fenomen que focalitza la persona del locutor i l'objectiu del qual és també persuadir l'audiència i aconseguir que sigui acceptat com a personalitat vàlida en el seu càrrec i fer encara més inequívoca la seva importància en l'àmbit d'actuació en qüestió. En una gran part d'exemples, aquest ús no té cap altra funció i no afecta directament la imatge dels interlocutors, és a dir, els parlants el fan servir únicament per a treballar la imatge pròpia i l'efecte sobre els altres participants és neutre. L'estratègia reflecteix el desig de mostrar-se original, pertinent, exigent, raonable, capaç d'argumentar o actuar, etc.; aquestes qualitats permeten a l'individu destacar-se del grup o de diferenciar-se dels opositors. A través d'aquest recurs treballa positivament la seva imatge, ja que les qualitats, les opinions i les actuacions es presenten com a indubtablement positives. L'estratègia pot ser desencadenada per una necessitat o bé reparadora o bé preventiva i la trobem típicament en els actes de parla assertius i comissius.

- (3) Diputada, no ho sé, jo faig de conseller de Territori; per tant, intentaré cenyir-me a la meua feina i fer-ho com faig sempre, el més solvent i seriós possible, i amb una certa simpatia. (DSPC-P 97: 27)

El parlant explicita la seva personalitat i així focalitza l'atenció en la seva persona. Veiem que es realça la seva imatge com a individu sense la necessitat de considerar la imatge de l'interlocutor. Es tracta de l'afany de donar una imatge positiva de la seva gestió i de, eventualment, protegir-se de possibles crítiques. És estratègicament útil remarcar la identitat del parlant i recalcar les seves virtuts. És la conseqüència del desig general dels parlants de ser reconeguts pels altres membres de la societat com a personalitat amb imatge social positiva.

4.2. Autoimatge i efecte descortès sobre l'interlocutor del pronom *jo*

El *jo explícit* també singularitza el parlant per posar-lo en contrast amb una altra persona o persones de manera que d'aquest contrast en surti guanyador el parlant i que la imatge de l'interlocutor es vegi rebaixada. Encara que en aquests casos també es realça la imatge social del parlant, l'explicitació del pronom *jo* es converteix, a més, en un recurs de descortesia. El contrast sovint consisteix a confrontar diferents postures o fets realitzats i el parlant s'hi sol presentar com un agent més raonable, actiu, expert, atrevit, exigent, etc. En el discurs parlamentari l'estratègia té un paper rellevant per a la construcció de la imatge d'un polític competent, capaç d'atacar qualsevol actitud que no sigui en consonància amb la seva convicció. La finalitat que s'espera aconseguir és el triomf de la pròpia posició, i també el rebaixament del possible prestigi de l'opositor. Kaul de Marlangeon (2005) introdueix

el concepte de la *descortesia de fustigació*; es tracta d'una agressió verbal del parlant al destinatari conscient i estratègica, que sovint és directa, destinada a provocar o fer front a un conflicte. La tàctica no afecta gaire negativament la imatge social del parlant, en el discurs parlamentari els atacs i les crítiques són esperats i formen part de la competència comunicativa d'un polític eficient. Per aquesta raó, paradoxalment, la descortesia emprada d'aquesta manera ajuda a enaltir l'autoimatge del parlamentari. És freqüent en els actes de parla assertius i es pot trobar també en els exhortatius i expressius.

- (4) Vostè s'ha dedicat a parlar de polítics, de partits i d'entrevistes. Jo parlo del dia a dia de la gent. I aquesta és la diferència entre vostè i jo. (DSPC-P 97: 30)

El valor fonamental de l'estratègia es relaciona amb la pretensió del locutor de fer sobresortir la seva actitud personal en comparació amb la de l'interlocutor. El parlant hi maximitza la seva persona al mateix temps que hi empetteix l'altra persona, és a dir, hi prima el benefici per al parlant que comporta un desavantatge social per a l'interlocutor. A través de l'explicitació dels pronoms, tant del *jo*, estudiat aquí, com el de *vostè*, s'insisteix en la confrontació que, a més, encara se subratlla en la proposició següent. S'estableix la diferència de l'actitud entre els dos agents, l'ús del pronom és estratègic, el parlant declara que s'oposa a l'actitud mantinguda per l'opositor; l'explicitació constitueix el centre d'atenció de l'estratègia argumentativa. L'expressió de la divergència d'opinió beneficia la imatge del parlant que així, a més, mostra ser conscient de tenir dret a l'opinió pròpia.

4.3. Autoimatge i efecte cortès sobre l'interlocutor del pronom *jo*

A banda de construir i mantenir l'autoimatge, l'explicitació del subjecte mitjançant el pronom personal *jo* pot acumular també la funció cortesa respecte a l'interlocutor o respecte a terceres persones. La imatge positiva del parlant es beneficia de l'expressió empàtica cap a l'altra persona; d'aquesta manera el parlant demostra que és capaç d'avaluar positivament els altres, de ser generós, de reconèixer la imatge dels interlocutors o de demanar coses de manera suau. La imatge de l'altre/dels altres rep un efecte positiu; per tant, el comportament comunicatiu de l'interlocutor es classifica com a cortès. Encara que no ens hem proposat elaborar un estudi quantitatiu, podem constatar que dins la nostra mostra el valor cortès dels dos pronoms és el menys freqüent. Podem constatar que aquesta estratègia no és per la seva naturalesa tan efectiva com les d'autoimatge i de descortesia. Això no ens pot sorprendre gaire si considerem el caràcter primordialment competitiu de les interaccions parlamentàries. La cortesia no es vincula tan sols a la protecció de la imatge negativa de l'altra persona, com plasmen Brown i Levinson (1987), sinó que també pot comportar el foment de la seva imatge positiva (Kerbrat-Orecchioni 1996, 2004). Aquest efecte es pot detectar sobretot en els actes de parla expressius o assertius.

- (5) Jo vull fer un agraïment, perquè les iniciadores de tot això van ser les conselleres de Junts, Lourdes Ciuró i Violant Cervera. [...] I jo vull fer un agraïment immens, i ho dic de veritat, perquè és una bona notícia aconseguir aquests consensos tan amplis. (DSPC-P 97: 61)

A (5) el pronom *jo* fa inequívoca la postura del parlant, accentua la presència icònica del referent. D'una banda, emfatitza la imatge del parlant, que demostra ser una persona agraïda, capaç de reconèixer les aptituds dels altres. I, d'altra banda, emfatitza també la imatge d'altres agents polítics, ja que es reconeix la seva actuació, considerada positiva, amb la qual s'està implícitament d'acord. Expressar agraïment és una manera de manifestar cortesia.

4.4. Autoimatge i efecte neutre sobre l'interlocutor del pronom *nosaltres*

El pronom *nosaltres* explícit permet al parlant presentar, en nom d'un col·lectiu, les qualitats del grup del qual forma part i del qual resulta ser el portaveu en un moment determinat. Hi ha usos del pronom que se centren bàsicament en l'emfatització de la imatge grupal a través de la presentació de la seva ideologia, els fets realitzats, etc., sense voler tenir cap efecte directe, ni positiu ni negatiu, en la imatge d'una altra col·lectivitat. L'objectiu de tal estratègia pot ser la consideració i l'acceptació de l'autoritat del grup per part del públic i altres destinataris de l'acte de parla. Es tracta d'un ús estratègic la finalitat del qual és reafirmar la pertinència del grup emissor.

(6) El Grup Socialistes i Units per Avançar vol formar part, com deia, amb lleialtat, d'aquest pacte. Nosaltres contemplem la salut en el centre de l'acció de govern, i les nostres propostes i mesures tenen un caràcter transversal, de coordinació i de cooperació institucional. (DSPC-P 94: 24)

(7) I és evident i és cert que nosaltres hem vingut aquí a transformar i no a gestionar (DSPC-P 100: 27)

Encara que el missatge podria funcionar perfectament sense el pronom de subjecte, explicitant-lo se li atorga més força expressiva i s'insisteix directament en els aspectes positius assignats a l'emissor col·lectiu. En aquesta mena de l'ús del pronom no es pretén afectar directament la imatge d'altres persones, sinó primordialment la imatge pròpia. Bàsicament són actes de parla assertius o comissius.

L'aparició del pronom explícit *nosaltres* no es restringeix únicament a la gestió de la pròpia imatge, sinó que pot comportar efectes en la imatge d'altres participants. L'efecte esmentat pot ser de dimensió cortesa o descortesa, com veurem a continuació.

4.5. Autoimatge i efecte descortès sobre l'interlocutor del pronom *nosaltres*

El pronom explícit, que reforça la pluralitat, també serveix per distingir el grup en qüestió de les altres persones o marcar-hi el contrast. Aquest ús de *nosaltres* té com a objectiu enaltir la imatge del col·lectiu emissor a costa de l'altre individu o grup. Sovint s'estableixen comparacions de les quals en surt com a triomfant el grup que representa el parlant; el grup se sol presentar com l'opció més justa, racional, activa, etc. Aquest comportament comunicatiu té un efecte negatiu i descortès sobre la imatge de l'opositor al·ludit. Evidentment, sovint desperta una reacció defensiva i un contraatac per part de l'individu o grup afectat. La desqualificació de la imatge de l'interlocutor és una estratègia

destinada a guanyar l'acceptació per al grup emissor. Els actes de parla amb un *nosaltres* orientat descortesament sovint representen crítiques o desacords amb el col·lectiu o individu contrastat. També poden ser actes comissius en els quals l'emissor col·lectiu es compromet a realitzar una acció a diferència de la passivitat o incompetència de l'altre.

- (8) Vostè, per tant, segueixi parlant d'allò que només interessa, diria..., no, ni als que estem aquí, interessa a molt poca gent, que nosaltres seguirem parlant i dedicant tots els nostres esforços a les necessitats de la ciutadania. Això és el que es mereix Catalunya. (DSPC-P 97: 30)
- (9) La nostra concepció de llibertat, la nostra concepció de convivència, és diferent a la seva. Nosaltres creiem que no hi ha llibertat sense igualtat d'oportunitats, i, bàsicament, aquesta és la diferència principal. No hi ha llibertat sense igualtat d'oportunitats, no hi ha llibertat sense convivència i no hi ha llibertat sense garantir la justícia. Per tant, si hi ha una situació de desigualtat, no hi ha llibertat. Vostès defensen la llibertat individual i nosaltres defensem la llibertat per al bé comú, per al bé comú, en aquest cas, del sistema educatiu català. (DSPC-P 100: 18)

El pronom explícit exhibeix clarament la postura del grup emissor, la destaca i l'enfronta clarament a la postura de l'opositor. El fet de desacreditar la competència i el de presentar-se com a grup més raonable constitueix una estratègia emprada intencionadament per tal de lluitar per la victòria i aconseguir-la o almenys per a relativitzar la validesa de la imatge del col·lectiu o l'individu al·ludit. Com ja s'ha dit a l'apartat dedicat al pronom *jo* amb l'aplicació descortesa, l'estratègia beneficia l'autoimatge del grup emissor.

4.6. Autoimatge i efecte cortès sobre l'interlocutor del pronom *nosaltres*

L'explicitació de *nosaltres* emfatitza que el parlant no és l'únic responsable del missatge sinó que reforça la pluralitat de l'emissor; aquest ús és argumentativament eficaç, subratlla l'autoritat col·lectiva. L'efecte cortès del pronom *nosaltres* es pot identificar, per exemple, en actes de parla expressius enfocats en una altra persona o també en els actes que transmeten l'acord amb l'interlocutor, entre d'altres contextos.

- (10) I nosaltres, des d'aquí, expressem tot el suport, tota la solidaritat i tota l'empatia amb tots aquells que en aquests moments segueixen lluitant, seguim lluitant contra la repressió, i especialment els represaliats; també la gent que està a l'exili. (DSPC-P 97: 39)
- (11) Sobre el que s'expressa aquí i quina és la nostra posició davant les esmenes –per anar finalitzant, també–, nosaltres votarem a favor de l'esmena transaccional que han presentat amb diferents formats el PSC i Junts per Catalunya. Creiem que aquest requisit mínim sí que s'ha de fer, després de les eleccions. (DSPC-P 100: 51)

En aquests exemples el parlant dona a entendre que el seu grup és capaç de considerar la imatge d'altres persones, és empàtic i que està d'acord amb opinions o actituds que considera positives o que estan en consonància amb la seva ideologia. En aquests casos el recurs beneficia totes dues imatges socials involucrades.

5. Conclusions

L'estudi ha volgut analitzar pragmàticament la motivació que activa la presència dels pronoms explícits de subjecte *jo* i *nosaltres*, que es refereixen a un parlant individual o col·lectiu, en el llenguatge de les sessions parlamentàries catalanes. Aquesta mena d'interacció els explicita bàsicament per treballar l'autoimatge del parlant. A aquesta necessitat s'hi suma sovint també el desig d'influir en la percepció de la imatge d'una altra persona o persones. El context parlamentari afavoreix la presència dels pronoms *jo* i *nosaltres* explícits amb la funció descortesa o cortesa en relació amb la personalitat individual o grupal al·ludida. Arribem a la conclusió que les activitats d'imatge ens faciliten una explicació de la presència dels pronoms *jo* i *nosaltres* en el discurs parlamentari.

A més, encara que es tracta d'un discurs públic l'objectiu del qual és defensar postures col·lectives, l'explicitació del pronom personal *jo* és també significativa i hi serveix per a potenciar la pròpia imatge del locutor per a destacar-lo del grup. Els emissors individuals, els portaveus d'un col·lectiu, no s'obliden de treballar la imatge individual a banda de la col·lectiva. De fet, podem arribar a la conclusió que no hi ha diferència de l'ús pragmàtic entre l'explicitació del pronom *jo* i *nosaltres*; tots dos es fan servir en contextos semblants i els motiven les mateixes necessitats dins del discurs parlamentari.

Es tracta de recursos significatius en aquesta mena de discurs, ja que a banda de la transmissió d'un contingut proposicional, l'explicitació de *jo* i *nosaltres* amb la funció de subjecte afavoreix la representació dels emissors, estratègia fonamental del discurs parlamentari i contribueix significativament a la gestió de la imatge social.

A través del pronom explícit s'intenta enfocar la postura de l'emissor, presentar-la com una postura positiva per al bé de la societat en general. La postura en qüestió sovint es distingeix d'una altra posició, presentada com a menys encertada; l'ús és, per tant, clarament estratègic amb un efecte descortès sobre la figura de l'altra persona o d'un grup de persones. De tant en tant els pronoms explícits exhibeixen, també estratègicament, una postura del parlant positivament orientada a l'altra persona o un altre grup; l'efecte d'aquest comportament comunicatiu és cortès. A més a més, el recurs permet al parlant imprimir més força expressiva al que diu, ja que fa més visible la seva figura i transmet més seguretat i èmfasi en el que es comunica. Es tracta d'un mecanisme que ajuda a construir i mantenir l'autoritat del parlant.

BIBLIOGRAFIA

- ALCAIDE LARA, Esperanza R. (2009): "El "yo" de los políticos: ¿cuestión de género?". *Discurso & Sociedad*, 6(1), 5-20. [<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/62603/el%20yo%20de%20los%20pol%c3%adticos....pdf?sequence=1&isAllowed=y;19/02/2023>]
- BRAVO, Diana (1999): "¿Imagen "positiva" vs. imagen "negativa"?: Pragmática sociocultural y componentes de face". *Oralia*, 2, 155-184.
- (2002): "Actos asertivos y cortesía: Imagen del rol en el discurso de académicos argentinos". D. Bravo i M. E. Placencia (eds.), *Actos de habla y cortesía en el español*. Munich: Lincom Europa, 141-174.

- (2005): “Categorías, tipologías y aplicaciones. Hacia una redefinición de la cortesía comunicativa”. D. Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Buenos Aires: Dunken, 21–52.
- BROWN, Penélope i LEVINSON, Stephen C. (1987 [1978]): *Politeness. Some universals in language use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE COCK, Barbara (2009): “Funciones pragmáticas de la referencia de persona en el lenguaje coloquial y en el discurso político”. *Oralia*, 12, 247–266. [<https://doi.org/10.25115/oralia.v12i.8133>]
- (2012): “El debate parlamentario frente al lenguaje coloquial y al debate televisivo: una caracterización lingüística basada en el uso de la referencia de persona”. E. del Río, M. del C. Ruiz de la Cierva i T. Albaladejo (eds.), *Retórica y política. Los discursos de la construcción de la sociedad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 729–743.
- DE COCK, Barbara i NOGUÉ SERRANO, Neus (2017): “The pragmatics of person reference: A comparative study of Catalan and Spanish parliamentary discourse”. *Languages in Contrast*, 17 (1), 96–127. [<https://doi.org/10.1075/lic.17.1.05dec>]
- GOFFMAN, Erving (1967): *Interaction ritual: Essays on face to face behavior*. Doubleday.
- GRICE, Herbert Paul (1975): “Logic and conversation”. P. Cole i J. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*. Nueva York: Academic Press, 41–58.
- HERNÁNDEZ FLORES, Nieves (2013): “Actividad de imagen: caracterización y tipología en la interacción comunicativa”. *Pragmática Sociocultural*, 1 (2), 175–198. [<https://doi.org/10.1515/soprag-2012-0012>]
- ILIE, Cornelia (2006): “Parliamentary Discourses”. K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics* (2ª ed.). Elsevier Ltd, 188– 196. [<https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/00720-3>]
- Institut d’Estudis Catalans (2016): *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.
- KAUL DE MARLANGEON, Silvia (2005): “Descortesía de fustigación por afiliación exacerbada o refractariedad”. D. Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Buenos Aires: Dunken, 299–318.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1996): *La conversation*. Paris: Seuil.
- (2004): “¿Es universal la cortesía?”. D. Bravo i A. Briz (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, 39–54.
- KUZMOVÁ, Lucie (2021): “L’ús pragmàtic de la forma verbal crec (que) en les interaccions parlamentàries”. *eHumanista/IVITRA*, vol. 20. Santa Barbara: The University of California, 167–179. [<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume20/2.7.%20Kuzmov%C3%A1.pdf>; 05/02/2023]
- NOGUÉ SERRANO, Neus i PAYRATÓ, Lluís (2023): “Variation and change in reference to discourse participants in Catalan parliamentary debate (1932–1938 and 1980–2020)”. P. Posio i P. Herbeck (eds.), *Referring to discourse participants in Ibero-Romance languages*. (Open Romance Linguistics 4). Berlin: Language Science Press, 307–343. [<https://langsci-press.org/catalog/book/376>]

- ROSSOWOVÁ, Lucie (2020): “La forma verbal *crec* (que) com a recurs de l’atenuació i la intensificació pragmàtiques”. *eHumanista/IVITRA*, vol. 18. Santa Barbara: The University of California, 276-288. [<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume18/3.7.%20Rossowova%CC%81.pdf>; 27/01/2023]
- SEARLE, John Rogers (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SERRANO, María José i AIJÓN OLIVA, Miguel Ángel (2010): “La posición variable del sujeto pronominal en relación con la cortesía interactiva”. *Pragmalingüística*, 18, 170-204. [https://www.researchgate.net/publication/277166607_La_posicion_variable_del_sujeto_pronominal_en_relacion_con_la_cortesia_interactiva; 16/02/2023]
- SOLER BONAFONT, M. Àmparo (2016): “La función atenuante en los verbos doxásticos del español.” *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, XIV-1 (27), 75-90. [<https://doi.org/10.31819/rili-2016-142706>]
- STEWART, Miranda (2001): “Los ‘hedges’ y el uso del ‘yo’ en la interacción cara-a-cara”. *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*, 13. [<http://elies.rediris.es/elies13/stewart.htm>; 04/04/2023]
- TODOLÍ, Júlia (2008 [2002]): “Els pronoms”. J. Solà *et al.*, *Gramàtica del català contemporani* (4ª ed., vol.2). Barcelona: Empúries, 1341-1431.
- VAN DIJK, Teun A. (1995): “Discourse Analysis as Ideology Analysis”. Ch. Schäffne i A. L. Wenden (eds.), *Language & Peace*. Routledge, 17-33. [<https://doi.org/10.4324/9780203984994>]

Corpus:

- [DSPC-P 94] *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya*, 94, sessió 45.1. [En línia: [<https://www.parlament.cat/document/dspcp/327041782.pdf>]; 15/03/2023]
- [DSPC-P 97] *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya*, 97, sessió 46.1. [En línia: [<https://www.parlament.cat/document/dspcp/333051505.pdf>]; 28/03/2023]
- [DSPC-P 100] *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya*, 100, sessió 48.1. [En línia: [<https://www.parlament.cat/document/dspcp/340339362.pdf>]; 17/04/2023]

PERFIL ACADÈMIC I PROFESSIONAL

Lucie Kuzmová és doctora en Llengües Romàniques per la Universitat Masaryk de Brno (República Txeca) y professora titular del grau Llengua i Literatura Catalanes a la mateixa universitat. La seva recerca es dedica a la pragmalingüística de la llengua catalana, sobretot a les qüestions relacionades amb la (des)cortesía verbal, les activitats d’imatge social, l’atenuació i la intensificació lingüístiques.

Fecha de envío: 10-07-2023

Fecha de aceptación: 21-12-2023

¿UNA *ODISEA* ANTES DE HOMERO? EL ULISES DE ÁLVARO CUNQUEIRO (An *Odyssey* before Homer? Álvaro Cunqueiro's Ulysses)

Alicia Morales Ortiz*
Universidad de Murcia

Abstract: Álvaro Cunqueiro published in 1960 *Las Mocedades de Ulises*, a “non novel” of the so-called mythological genre, in which, following the structure of a *Bildungsroman*, he spins a fable about the birth and youth of Ulysses and the process of his development as a hero, in a sort of ‘*Odyssey* before Homer’. This paper explores the Galician writer’s approach to Homer’s hero, both in *Las Mocedades* and other texts, and analyses how much of the Homeric Odysseus is present in Cunqueiro’s Ulysses.

Keywords: Homer, Odysseus/Ulysses, Álvaro Cunqueiro, *Las Mocedades de Ulises*, Homeric reception, Classical tradition.

Resumen: Álvaro Cunqueiro publicó en 1960 *Las Mocedades de Ulises*, una ‘no novela’ de las denominadas mitológicas en la que, con el esquema de un *Bildungsroman*, fabula el nacimiento y juventud de Ulises y el proceso de su configuración como héroe, en una suerte de ‘*Odisea* antes de Homero’. Este artículo estudia el acercamiento del escritor gallego al héroe de Homero, tanto en *Las Mocedades* como en otros textos, y analiza cuánto hay del Odiseo homérico en el Ulises cunqueiriano.

Palabras clave: Homero, Odiseo/Ulises, Álvaro Cunqueiro, *Las Mocedades de Ulises*, Recepción de Homero, Tradición clásica.

1. Introducción

Alberto Manguel, en su ensayo *El legado de Homero*, recuerda que Nabokov sostuvo que la relación entre la *Odisea* y el *Ulises* de Joyce no era sino “carnaza para los críticos”,

* **Dirección para correspondencia:** Alicia Morales Ortiz. Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (amorales@um.es)

después de que el escritor irlandés dijera que la idea de basar su novela en el poema homérico había sido “un capricho” o, incluso, como afirmó en otra ocasión, “un terrible error”. Pese a esta declaración, dice Manguel, “sería absurdo no reconocer los paralelismos deliberados, las citas, las apropiaciones y los homenajes” de Homero presentes en el *Ulises*. Un proceso de asociación a través del cual todos estos elementos “se convierten en joyceanos” (Manguel 2010: 197). A su juicio, no obstante, el *Ulises* de Joyce “no es una reinterpretación de la *Odisea* de Homero, ni una nueva versión ni tampoco un pastiche”. La conexión entre ambas obras se establecería en un primer momento no tanto entre Odiseo y Bloom, sino entre Homero y Joyce; es decir, más entre los propios creadores que entre sus creaciones: “Joyce -concluye Manguel- hizo algo más que reconocer la posición de Homero: volvió a imaginar la historia del viaje primigenio que emprende cada hombre en cada época” (Manguel 2010: 205).

Mutatis mutandis, creo que este enfoque ofrece un buen punto de partida a la hora de analizar la relación entre *Las Mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro y el hipotexto homérico. Igual que en el caso anterior, la obra del gallego no es una reinterpretación de la *Odisea* ni una nueva versión, ni tampoco exactamente un pastiche. Es bien sabido que en sus novelas mitológicas el escritor gallego hace uso del mito y de la tradición cultural con una extrema libertad: también su novela *Las Mocedades* se configura como un peculiar y a veces desconcertante conglomerado de motivos y tradiciones legendarias y literarias diversas que van más allá de Homero, y en ella Cunqueiro hace un uso personalísimo del arquetipo odiseico; pero, como decía Manguel a propósito de Joyce, hay entre Homero y Cunqueiro una conexión diríamos primordial que se manifiesta en primer lugar y de forma evidente en el protagonismo en la obra del gallego de un héroe fabulador que se inserta en el marco narrativo del viaje: no podía ser este héroe otro que Ulises, arquetipo por excelencia en la contemporaneidad del ser humano que emprende su viaje o peripecia vital y relata su experiencia.

Las mocedades de Ulises se publicó en 1960, es la primera novela escrita por Cunqueiro en castellano y compone, según Gil González (2006: 353), una cierta trilogía no explicitada con otras dos obras escritas también en esta lengua: *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968) y su última novela *El año del cometa* (1974). Las tres se caracterizan por su marcado carácter autorreferencial y metaficcional y pueden interpretarse como sucesivos capítulos en la construcción del “*ethos* enunciativo cunqueiriano”, siendo la primera etapa, la de *Las Mocedades*, la “celebración del arte de contar” (Gil González 2006: 356). Por lo demás, la novela pertenecería al grupo de las que se han denominado sus novelas mitológicas o míticas, escritas en las décadas de los 50 y los 60, junto a *Merlín e familia* (1955), *As crónicas do Sochantre* (1956), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961) o la mencionada *Un hombre que se parecía a Orestes*. Como es bien sabido, la producción novelística de Cunqueiro se suele oponer al predominante realismo social de la narrativa de los años 50 en España y representaría una de las vías de la renovación de la novela española, junto a otros compañeros de generación como Torrente Ballester, Sánchez Ferlosio o Antonio Prieto, por citar solo a algunos autores que también hicieron uso de la materia mítica en sus obras¹. Por el carácter lúdico, onírico y fantástico que caracteriza su narrativa –y que es

1 Sobre el uso del mito en estos escritores de posguerra, incluyendo a Cunqueiro, cf. López López 1992. En general, sobre otros aspectos de la recepción clásica en Cunqueiro pueden verse también Martínez Cachero 1991, Lillo Redonet 1996 y González Quintás 2000.

muy marcado en *Las Mocedades*- Cunqueiro ha sido considerado un “raro” representante de la (en nuestro país) “rara” literatura fantástica (Martínez Torró 1987: 264), un escritor de realismo mágico o una suerte de precursor del posmodernismo.

Precisamente sobre este aspecto de su obra se pronunciará en diversos momentos el propio Cunqueiro. Frente al relato de la vida cotidiana, a él, dice, le interesa ser narrador de los sueños:

Me motivaba la baja calidad de lo que se estaba haciendo y que pienso que tanta importancia como la vida cotidiana del hombre la tiene sus sueños, aunque no suelen coincidir. La parte de los sueños del hombre es tan decisiva e importante como las otras parcelas de la vida humana. Reivindico el derecho del hombre a soñar e inventarse sus peripecias (citado por Mariño 2021: 19).

La vía que el autor gallego elige para este “narrar los sueños” es la del mito, que sustenta su mundo onírico e imaginativo y que Cunqueiro manipula, reinventa, entreteje y parodia con absoluta libertad creativa:

Simplemente creo que tanta importancia como tenga la realidad cotidiana, la tienen, por ejemplo, los mitos, que no son cuentos, aunque “mito” signifique cuento, sino respuestas que están ahí. Los mitos son una presencia. A mí me gusta tocarlos, reinventarlos. Creo que [*sic*] la necesidad de una literatura imaginativa, y en este sentido hago lo que puedo (citado por Piarlosi 2013: 135-136).

Como afirma Pérez Bustamante, los mitos son para el escritor “las respuestas más penetrantes que en clave simbólica ha dado la imaginación al sentido de la realidad, a la condición humana” (1991: 37). Cunqueiro mismo habla de su creencia en los mitos e insiste en su capacidad y actualidad para revelar al hombre:

Otro aspecto de la cuestión es que yo creo en los mitos, -Merlín, Hamlet, Ulises-, y sé que poseen todavía energía reveladora, y cada día dilucidan el hombre, “lo más extraño del cosmos”. No hay nada que tenga mayor actualidad que los mitos. Son siempre noticias de última hora (citado por Pérez Bustamante 1991: 37).

En este horizonte mítico de Cunqueiro Ulises/Odiseo ocupa un lugar preeminente. Mi objetivo en las páginas siguientes es indagar en la aproximación del escritor gallego al arquetipo odiseico y valorar cuánto hay de ‘homérico’ en su relectura del personaje. Para ello me valdré no solo de su caracterización como protagonista de *Las mocedades*, sino también de otros textos menos explorados que, en mi opinión, ofrecen ilustrativas claves para profundizar en su concepción del héroe griego.

2. La tradición griega y la fascinación por Ulises

Cunqueiro confiesa en alguna ocasión la especial atracción que siempre sintió hacia el héroe homérico: “la fascinación que sobre mí ejerció y ejerce la figura de Ulises vagabundo, hace que, como llevado de la mano, vaya a su encuentro cada día” (Cunqueiro 1991: 170). En

esta fascinación probablemente pueda verse una cierta identificación personal, en la medida en que el escritor asoció siempre el viaje y, en concreto, el viaje por el mar o por las rías, a su infancia y a su tierra gallega. No es preciso recordar, por lo demás, que el viaje formó siempre parte de su vida—Cunqueiro fue un gran viajero— y de su materia creativa, tanto en los textos novelísticos y poéticos como en sus artículos periodísticos: viajar se constituye, como apunta Requeixo, en “esencia última da súa biopoética” (2022: 174). Además, parece evidente también la conexión entre el deseo y la melancolía por el *nóstos*, que es uno de los rasgos definitorios del Ulises cunqueriano, y la proverbial saudade gallega, que Cunqueiro asocia explícitamente en el artículo “Otra vez el mar”, posterior a la redacción de *Las Mocedades*:

Yo he descubierto que fue el mismo santo, san Ulises, quien descubrió a la vez el remo y el deseo de volver al hogar. De este deseo se aprovechaban las sirenas [...]. La sirena está atenta al hombre que regresa al hogar, en otoño, que viene cargado de nostalgias, de *saudade*, diríamos los gallegos. *Saudade*, palabra nada fácil, en la que parecen haber confluido *solitudo*, *salus* y *suavitas*. No se sabe. La sirena espera al hombre y le dice canciones que aviven más sus *saudades*, el apetito de retorno... (Cunqueiro 2003: 22).

Además de ser protagonista de *Las mocedades*, Ulises aflora en otros textos del autor a lo largo de toda su trayectoria creativa y es posible apreciar en personajes de otras novelas rasgos del arquetipo odiseico. Significativamente, además, en los años previos a la aparición de la novela escribe algunos artículos centrados en esta figura mítica en los que aparecen ya algunos motivos que el gallego asocia con ella y volveremos a encontrar en *Las Mocedades*². En 1952 compone algunos poemas de tema odiseico como “creaciones paralelas” a la propia composición de la novela, un proceder usual en su quehacer literario³; según parece, iban a formar parte de un poemario de título *El retorno de Ulises* que dejó inconcluso⁴. Por lo demás, no es preciso insistir en que Cunqueiro conocía perfectamente la *Odisea*: leyó en profundidad el poema, una lectura que debió de completar con la de ensayos y estudios críticos sobre Homero. Prueba de ello es la introducción que escribió por encargo para la reedición de la versión de Luis Segalá publicada en la colección *Grandes Clásicos Universales* de Círculo de Lectores, que dirigían Joaquín Calvo Sotelo y Jorge Luis Borges y que salió en 1981⁵.

2 De especial interés para nuestro tema son los artículos “Ulises regresa a Ítaca”, perteneciente a la serie “Las crónicas” publicado en el *Faro de Vigo* en mayo de 1954 y “Retorno de Ulises”, artículo de la serie “Retratos imaginarios”, que se publicó en *La Voz de Galicia* entre 1953 y 1954. Ambos están recogidos en la antología de César Antonio Molina *Viajes imaginarios y reales* (Cunqueiro 1991: 170-172 y 173-176). A ellos ha de añadirse el texto “Ulises sale a la mar” que puede leerse en la antología *Fábulas y leyendas de la mar* editada por Néstor Luján (Cunqueiro 2003: 142-145), sin fecha de publicación, aunque en todo caso debe de ser posterior a *Las Mocedades*.

3 El mismo autor se refiere a ello: “Al mismo tiempo que trabajo en prosa me van surgiendo poemas paralelamente. Lo mismo me sucedió cuando estaba escribiendo *Un hombre que se parecía a Orestes* o *Las mocedades de Ulises*. Son creaciones paralelas, que tienen el ambiente, esa patética de la narración. Muchas veces esos poemas también se incorporaron a las novelas respectivas” (citado por Arbona y Navío 2010: 12, nota 8).

4 Tomo la noticia de Arbona y Navío 2010: 11. Se trata de tres poemas “Retorno de Ulises” (o, con un título alternativo, “Penélope perde novelo nove”), “Ulises pasa NW noite” y “Ulises vai falar”, compuestos en 1952. Sobre ellos puede verse el estudio de García Rodríguez 2018.

5 Obviamente esta introducción no es un ensayo erudito ni filológico, ni Cunqueiro lo pretende, pero para su redacción utilizó alguna bibliografía básica. Cita, por ejemplo, —sin referencia expresa— un escrito del profesor Lasso de la Vega. Se trata de uno de los capítulos incluido en el conocido manual *Introducción a Homero*, redactado por los profesores Gil, Rodríguez Adrados, Lasso de la Vega y Fernández Galiano que se publicó por primera vez en 1963.

Ya he señalado que un motivo para la estrecha vinculación de Cunqueiro con la *Odisea* y el Ulises homérico es el hecho de que el marco narrativo sea un viaje por los “camino del mar”. Este es el rasgo que resalta al comienzo de su introducción de Círculo de Lectores cuando define el poema como un “poema marinero”, que relata “la aventura de un pueblo que sale de tierras adentro a conocer el mar” y que pronto se hará con un “alma marinera” (Cunqueiro 2001: 9). El mar es un elemento esencial en el imaginario cunqueiriano y se configura como un espacio de historias, fantasía y fabulación: “el mar es mucho más complejo en su realidad y en su fantasía que todo lo que podemos imaginar desde tierra firme” dirá en su artículo “Relaciones marítimas” (Cunqueiro 2003: 19). Es el paisaje que lo acompañó desde la infancia y que siempre identificó con la capacidad de contar historias e imaginar:

Yo, de rapaz, como ahora de hombre, tenía media imaginación llena de relaciones marineras. Y sabía tantas historias del mar como de la tierra. No hay más hermosos caminos que los del mar [...]. Dan estos caminos poder, riqueza, fantasía” (Cunqueiro: 2003: 21).

Ahora bien, como se sabe, el mar de Cunqueiro no es el mar de la tradición mediterránea y griega: es fundamentalmente el mar de los celtas, de Galicia, Irlanda o Normandía, del Gran Sol y del gran Océano y de los motivos y leyendas asociadas a éstos. Tampoco su paisaje es el paisaje de las islas griegas. En el sincretismo y mezcla de tradiciones literarias, míticas y geográficas –la helénica, la celta, la artúrica etc.- presente en *Las Mocedades* los estudiosos han hablado de una “Hélade galaica” o de una “Grecia pasada por Mondoñedo” (Mariño 2021: 21). El propio Cunqueiro admite en una entrevista que es el paisaje gallego el que se esconde detrás del Oriente de su Simbad o de la Grecia de su Ulises:

Yo lo llevo tan adentro [el paisaje gallego] que en cualquiera de estos libros míos, por ejemplo, *Si el viejo Simbad volviese a las Islas*, aquel puerto en el Golfo Pérsico que yo describo, pues es un pequeño puerto gallego en una de las pequeñas rías del país. Grecia de *Las mocedades de Ulises*, pues es un poco las islas gallegas como yo veía en la boca de la ría de Arosa, la Isla de Sálvora, o las de Pontevedra, la Isla de Ons, o de Vigo, las Cies; en fin, son las islas que yo vi en mi juventud y ya no puedo ver ninguna isla de otra manera (Soler 2003).

A este respecto, es interesante detenernos en cómo se produjo en el imaginario del escritor gallego el descubrimiento de la tradición griega, según él mismo lo describe en una conferencia que dictó en 1976. Cunqueiro señala a Renan como la inspiración que provocó en él la devoción por la antigüedad helena. Ello sucedió a partir de la lectura de la famosa *Plegaria ante la Acrópolis* que el poeta bretón compuso tras una visita a la Acrópolis de regreso de un viaje a Oriente Próximo que realizó en 1865 y que publicaría en 1883 en el volumen *Recuerdos de infancia y juventud*. En este poema el poeta, bárbaro y habitante de las sombrías tierras del norte, queda deslumbrado ante la visión del Partenón y se postra ante la luz del genio griego. Así lo relata Cunqueiro:

Hace ahora cien años, por ejemplo, que fue publicada la *Oración ante la Acrópolis* de Ernesto Renan. Probablemente yo no estaba destinado a tener nada que ver con los griegos

antiguos, salvo aquello a que obligase la cultura general que no es cultura ni general. Pero un día me encontré esa oración del bretón heterodoxo en sus recuerdos de infancia y de juventud, con aquel comienzo perturbador especialmente para quien se creía descender de celtas sonoros y finisterráneos, cuando Renan se anuncia a la diosa como hijo de padres bárbaros entre los cimerianos que habitan el borde del océano bajo un techo de oscuras nubes, etc. En la Acrópolis, Renan saluda a Atenea y a toda la divina claridad, al mundo luminoso y a la belleza perfecta. Y en mi alma nació el deseo irresistible de ir a la Hélade y de saludar y colokuar con sus héroes, con el astuto Ulises, con el insomne Orestes y también con la paciente tejedora Penélope y con Edipo, que fue el más extraño santo del mundo (citado por Prieto Álvarez 2019: 171).

Al modo de Renan, pues, el gallego, hijo también del norte, descubre y dialoga con los héroes griegos y encuentra el vínculo de su Galicia natal con la geografía mediterránea y mítica homérica a través de los cimerios, ese pueblo que vive en brumosas tierras junto al Océano y que una tradición hace antecesor de los celtas⁶. En la *Odisea* el país de los cimerios es citado al comienzo del canto XI cuando Odiseo y sus compañeros, por mandato de Circe, llegan hasta los límites del profundo océano. En ese lugar, en el que Homero parece situar la entrada al inframundo, realizará el héroe las libaciones para invocar a los muertos. Según la descripción homérica, los cimerios “están cubiertos por la bruma y las nubes”, “el brillante sol nunca los mira con sus rayos” y “se cierne sobre ellos una funesta noche” (*Od.* XI, 14-19)⁷.

Años después, Cunqueiro volverá a aludir a Renán y al país de los cimerios en su introducción a la *Odisea* de Círculo de Lectores, cuando explica el episodio de la *nekýia*:

Treinta siglos más tarde, un celta, Ernesto Renán, ante la acrópolis de Atenas, en su hermosa plegaria, recordará que él, el visitante, que ha llegado a aquella región de la luz, desciende de padres bárbaros entre los cimerianos, en la región sombría que no conoce los rayos del sol. Hay, sin duda, en las palabras de Renán un eco del viaje de Ulises a los confines del Océano, del río Océano “que rodea la tierra” según la expresión de Séneca (Cunqueiro 1981: 22).

Pero el motivo homérico, la identificación del país de los cimerios con tierras gallegas y su asociación con la *katábasis* odiseica son desarrollados por el escritor especialmente en el artículo el “Retorno de Ulises”, publicado en el periódico *La Voz de Galicia* entre 1953 y 1954 en la serie “Retratos imaginarios”. Este sugerente texto ofrece algunas claves para desentrañar la aproximación del gallego al héroe y su especial afinidad con él. Se trata de una hermosa y lírica ensoñación que narra un encuentro en el país de los cimerios/Galicia entre Ulises, una “sombra vagabunda”, y el propio Cunqueiro. El autor afirma que no le basta con el relato de la *Odisea*, necesita establecer su propio diálogo con Ulises:

6 No es la única conexión que establece Cunqueiro entre los mitos griegos y la tierra gallega. Por ejemplo, en el artículo “El Velloco de Oro en Galicia” (Cunqueiro 2003: 150-153), a raíz de la noticia del descubrimiento del célebre carnero alado en Ribadeo, fantasea con que Jasón llegó hasta Finisterre y con una Medea transmutada en una meiga gallega.

7 Sobre este pueblo en la tradición grecolatina, cf. Linares Sánchez 2019.

Yo le he oído a Ulises contar de Ítaca: sentarme a la orilla del mar, con la *Odisea* en la mano, no era suficiente; tenía que iniciar el diálogo con aquella sombra vagabunda, más allá del hexámetro homérico, ese verso que unas veces, en la *Odisea*, se asemeja a una ola y otras veces al remo: iniciaba yo en la imaginación un largo discurso [...] y él, Ulises, pues veía en mí tanto apasionado temor por su aventura, tan extrema parcialidad y tanta dulce compasión por su nostalgia, y siendo como era tanto héroe de las batallas como de los discursos, ¿cómo no detenerse siquiera un instante a mi lado? (Cunqueiro 1991: 173).

La conversación toma la forma de una *katábasis* y, al igual que en la *Odisea* cada una de las sucesivas almas de los muertos con que Ulises se encuentre le “dirá la verdad” (*Od.* XI, 148), también Cunqueiro cuenta sus verdades al héroe:

No es la primera vez, oh Ulises, que vienes al país de los cimerios, de los que se dice que nunca vemos el sol y es solamente una costa desolada. Tu barca ha llegado, tierra adentro, por oscuras aguas, hasta el río Aquerón, y has visto, en lo alto de una colina, el bosque de Perséfone, poblado de sauces y de álamos negros. Y hablaste, en el umbral del Erebo, con los héroes muertos, y yo puedo, si quieres, repetirte las inolvidables palabras. Otras veces te las he dicho, como toda tu aventura, con el libro de Homero en la mano, y te sentía latir, tal un enorme corazón melancólico, en mi propio corazón. Y te he dicho que no es cierto que los cimerianos no veamos el sol [...], y te conté también de nuestros ríos, que no son negras corrientes sino dulces venas caudales de agua viva, y los sauces y los álamos son alegre corona de la brisa en la colina antigua. Eran funerales tus ojos, que no la tierra mía (Cunqueiro 1991: 174).

El héroe de este texto es un Ulises melancólico, que sufre por el *nóstos*; el “hombre libre y mortal” que ha rechazado la inmortalidad que le ofreció Calipso pues solo anhela regresar a Ítaca. La verdad última que Cunqueiro le oculta es que Ítaca no existe:

Y yo tenía a Ulises a mi lado, bebiendo al amor de la sombra, y había que decirle que Ítaca no existía. Ir a Troya a la guerra, vencer el arma y el engaño, y navegar tantos días como hebras tenía el ovillo de Penélope, navegar hasta la ira y la desesperanza, ir y venir sin pausa, y el único sueño, en tanta navegación, llegar a Ítaca al alba, aunque solamente fuese para morir, ¿e Ítaca no existe! ¿Dónde, Ulises, colgarás el remo? ¿Dónde tejerá Penélope tu insaciable ir y venir?... (Cunqueiro 1991: 175).

En su introducción a la *Odisea* Cunqueiro considera que entre los relatos de Ulises ante los feacios, la *nekýia* “ha debido ser el que más ha impresionado y emocionado a su auditorio”, y describe el desfile de almas que salen al encuentro del héroe como “el gran friso de los muertos de la memoria helénica” (Cunqueiro 1981: 22-23). Quizá podría esto aplicarse al propio Cunqueiro quien, trasunto de Ulises en su faceta de gran fabulador y narrador de historias, construye a lo largo del viaje de su héroe en *Las Moedades* un gran friso de la memoria cultural occidental por medio del diálogo intertextual que establece con los héroes, los mitos y las leyendas del pasado.

3. ¿Una *Odisea* antes de Homero?

En opinión de algún crítico *Las Mocedades* conserva muy poco de la historia homérica, más allá de algunas coincidencias de nombres y lugares, del viaje por mar y del regreso a Ítaca (López Mourelle 2001: 221), o es un pastiche con referencias al texto antiguo pero en el que la ambientación gallega se impone y determina la atmósfera y psicología de los personajes⁸. Efectivamente, la relación entre *Las Mocedades* y el hipotexto homérico es compleja, singular y, desde luego, muy alejada de las reinterpretaciones modernas más habituales de la *Odisea*. No obstante, volviendo a la afirmación de Manguel sobre Joyce, sería absurdo no reconocer los paralelismos, transposiciones y relaciones hipertextuales entre ambas obras. Algunos han sido analizados en trabajos previos⁹, aunque a mi juicio serían convenientes estudios de detalle que sitúen al autor gallego en el marco de la recepción de Homero y de la *Odisea* en la literatura española contemporánea.

Más allá del nombre del héroe, Homero es aludido en varias ocasiones a lo largo de la novela en esos juegos metaficticiales tan del gusto de Cunqueiro, un autor que, como apunta Marta Álvarez, escribe una “literatura empeñada en mostrar que es literatura” (2010: 51). En el proemio o “pórtico” de la novela, que ha sido considerado “el manifiesto estético de la poética de Álvaro Cunqueiro como mitógrafo del siglo XX” (Pialorsi 2013: 388), el escritor se presenta en las palabras finales como aedo y cantor, identificándose así con el poeta épico (Pérez Bustamante 1990-1991: 482): “Canto, y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro”¹⁰.

Cunqueiro selecciona para su novela aquella parte de la historia que no es relatada en la *Odisea*, en un proceder que cuenta con venerable antigüedad en la propia tradición griega. Tal y como se indica desde el título de la obra, un guiño lúdico al poema “Las mocedades de Rodrigo” (Pialorsi 2013: 373) y seguramente también a la obra teatral de Guillén de Castro, el gallego fabula la infancia y juventud de Ulises, en un juego literario que encontramos también, por ejemplo, en *Si Simbad volviese a las islas*, donde Simbad, otro legendario héroe viajero, es presentado en su vejez. Así, el novelista narra el nacimiento de Ulises y las primeras andaduras en su viaje vital, en las que aprenderá a ser marino y hombre, conocerá el mar, el amor y la nostalgia, escuchará relatos y aprenderá a contarlos y, finalmente, regresará

8 Así define la novela el profesor García Gual: “El relato novelesco de A. Cunqueiro tiene, como algunos otros pastiches suyos con referencias a textos antiguos, como, por ejemplo, *Un hombre que se parecía a Orestes* o, en otra tradición, *Merlín y familia*, una mezcla muy singular de rasgos antiguos con ambientes y costumbres galaicas, siendo estos últimos los que dominan la atmósfera y marcan la psicología de los personajes...” (García Gual 2006: 275, nota 2).

9 Remito fundamentalmente a Pérez Bustamante 1990-1991; López Mourelle 2001: 136-232; Arbona y Navío 2010; Piarlosi 2013: 369-434 y Mariño 2021: 178-208.

10 Parece evidente también la alusión al *arma virumque cano* de la *Eneida* virgiliana. Piarlosi señala además en la “febe caña” de Cunqueiro un eco de la *tenuis avena* de la *Egloga* I del poeta latino, que remitiría a la poesía bucólica y que, para esta autora, sería un “indicio de parodia” (Piarlosi 2013: 375). Sin entrar en la compleja cuestión de los géneros en Cunqueiro, tampoco para el caso concreto de *Las Mocedades*, creo que más que de parodia de la épica heroica habría en todo caso una mezcla e hibridación de géneros muy habitual en el autor gallego. En *Las Mocedades*, además de la épica de Homero y la poesía pastoril hay elementos del mundo de la épica didáctica hesiódica y de la novela griega, por referirme únicamente a los géneros antiguos. Respecto a este último género Cunqueiro cita en alguna ocasión a Rhode y recuerda que los viajes de Ulises sirvieron de modelo al héroe de la novela griega antigua (cf. por ejemplo, Cunqueiro 1991: 173).

a Ítaca adulto y convertido en narrador, ya configurado como ese “héroe de las batallas y las palabras”, según la fórmula o epíteto fijo con que Cunqueiro se refiere siempre al Odiseo homérico, no sólo en *Las Mocedades*, sino también en otros paratextos y artículos.

Según el autor señala en una entrevista de 1979, de la materia mítica le interesó especialmente el proceso por el cual Ulises se convierte en héroe: “Siempre tuve la preocupación por cómo habían sido los años jóvenes de Ulises, porque un héroe como él no se fabrica de pronto. Tiene que haber sido un aprendizaje muy rico” (Mariño 2021: 196).

Cunqueiro utiliza el motivo del Ulises niño, en el que obviamente confluyen elementos de Telémaco, en el artículo “Ulises sale a la mar” (Cunqueiro 2003: 142-145). El texto está motivado por la visión de una fotografía en la ría de Vigo en la que se aprecia a un marino con su hijo que se dispone a embarcar por primera vez. En este artículo el mar se configura, al igual que en *Las Mocedades*, como el espacio primordial del aprendizaje, del “hacerse hombre”, y ese niño se identifica con Ulises:

El rapazuelo es como Ulises, haciendo provisiones bajo la grave mirada paterna. El joven héroe va a conocer las naves y la mar salada. En el muelle es aún un niño, pero el mar le hará hombre en seguida, aunque el aprendizaje sea duro y difícil (Cunqueiro 2003:142).

En este texto lo que define al héroe griego es la emoción por el *nóstos*; por ello, cualquier viajero, al regresar, es un Ulises: “Por muy corto que sea el viaje, siempre en el corazón del hombre está la emoción de la llegada. La nave amarra y saltas a tierra, y eres Ulises, aunque no quieras. Aunque seas niño” (Cunqueiro 2003:145).

Las mocedades de Ulises adquiere, por tanto, la forma de un *Bildungsroman*, una novela (o mejor una “no novela”) de aprendizaje en la que el héroe es el arquetipo del *homo viator* y simboliza a cualquier ser humano en su trayecto vital. En otro nivel de lectura puede interpretarse también como el relato de la adquisición de la capacidad de fabular y crear nuevos mundos, y, quizá, como se ha sugerido, de la conformación del propio autor como narrador. En el “Pórtico” de la obra Cunqueiro sostiene:

Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje –el aprendizaje del oficio del hombre- sin duda difícil [...] Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, de palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo.

A partir de esta declaración programática, la obra se estructura en seis partes cuya unidad de acción es el viaje y el regreso del héroe: se trata, sin embargo, de una sucesión de episodios fragmentados, una “acumulación de situaciones comunicativas” (Álvarez 2010: 53) o relatos sucesivos protagonizados por el héroe y los distintos personajes con los que va interactuando a lo largo de su viaje, primero en tierra firme y luego en el mar.

Tras el “Pórtico” o proemio ya mencionado, la primera parte, “Casa Real de Ítaca”, narra el nacimiento de Ulises y presenta a Ítaca y a su rey Laertes. La segunda parte,

con un título de evidentes resonancias hesiódicas, “Los días y las fábulas”, relata la infancia de Ulises y sus primeros aprendizajes y experiencias en tierra firme de la mano de sus distintos “preceptores”, hasta que toma la decisión de hacerse a la mar. La tercera parte, “La nave y los compañeros”, se centra en diversas etapas del viaje hasta la llegada a la isla de Paros. En esta isla transcurre la totalidad de la quinta parte, titulada “Encuentros, discursos y retratos imaginarios”: su asunto principal es, por una parte, su enamoramiento hacia Penélope y el compromiso para el matrimonio y, por otra, la adquisición definitiva por parte del protagonista de la pericia en el arte del discurso. Al final de esta parte, Ulises debe huir precipitadamente, no sin antes llevarse la promesa de que Penélope será llevada posteriormente a Ítaca para el reencuentro. La obra se cierra con la sexta parte o “Final”, en donde en dos breves páginas se cuenta el *nóstos* de Ulises a Ítaca después de “largas jornadas en el mar”. En su isla natal el héroe, ya un “adulto fatigado”, aguarda la llegada de la amada. Penélope aparece tras “años o siglos” de espera y se produce la apoteosis amorosa. La obra se cierra con un “Índice onomástico”, un paratexto muy característico del proceder de Cunqueiro, y que, por aportar información adicional sobre la multitud de personajes que desfilan a lo largo de la obra, resulta parte esencial de ella.

Si, según he apuntado más arriba, el escenario del relato es una geografía mítica, “unas tierras antiguas” dice el autor, en las que se funden el mediterráneo griego y el paisaje oceánico gallego, el recurso al mito permite a Cunqueiro un tiempo ahistórico y onírico, presidido por el anacronismo, en el que se entremezclan personajes y referencias a diversos planos temporales en una búsqueda intencionada de lo no cotidiano, lo lúdico y la sorpresa¹¹. La narración se desarrolla en un espacio temporal simbólico y circular: como hemos visto en sus palabras, cada partida es un regreso, cada viaje una creación del mundo y cada viajero -es decir, cada ser humano- un nuevo Ulises¹². El tiempo de Cunqueiro es el de los sueños, no el de la historia.

4. Los rostros de Ulises

El Ulises de Cunqueiro, único hijo varón de Laertes y Euriclea, es un niño “muy deseado”, del mismo modo que en Homero Odiseo es *πολύαρητος* (*Od.* XIX 404). Recibe su nombre¹³ por San Ulises, un Odiseo homérico cristianizado, que preside la pequeña iglesia del pueblo y, dice el texto, “vino por mar a morir a Ítaca” y ha pasado a la tradición por ser “el inventor del remo y la nostalgia” (Cunqueiro 2001:16). Según el principio clásico del *nomen omen*, el protagonista está, en consecuencia, determinado por su homónimo: su destino es el viaje por

11 Respecto a los anacronismos en su literatura dirá Cunqueiro: “Son incapaz de ver a vida cotiá, un pouco son incapaz de vela e de facela, e mesmo de vivila. Preciso sempre factores de sorpresa e, quizabes por iso, mesmo na miña propia literatura hai unha enorme cantidade de anacronismos; eu non teño, por exemplo, inconveniente ningún, ó falar de Ulises e de Itaca, en poñer a Ricardo Corazón de León, por exemplo, un personaxe favorito meu” (Risco y Soldevila 1989:107).

12 Sobre la repetición, el tiempo cíclico y atemporal del mito en el Ulises de Cunqueiro, cf. López López 2010.

13 Como se sabe, en la *Odisea* el nombre del niño lo elige su abuelo Autólico, a petición de la nodriza Euriclea (*Od.* XIX 404 y ss.), y lo hace derivándolo de *οδύσσομαι* (“odiar”, “aborrecer”). En *Las Mocedades*, donde la madre es Euriclea y no la Anticlea homérica, se lo impone Laertes por la promesa que le ha hecho a ésta.

mar y el sufrimiento por el *nóstos*. Laertes asume este destino de su hijo: “Si el nombre que lleva el primogénito laértida lo conduce al mar que antaño tanto aramos, no seré yo quien rechace en el patio de mi casa el timón y el remo” (Cunqueiro 2001: 28). “Hay nombres que son señales”, se afirma en la novela a propósito del cantor ciego que llaman Edipo (Cunqueiro 2001: 75).

La Ítaca del gallego es fundamentalmente un universo campesino que, como se explica en la novela, está poblado por los habitantes de la montaña, los del llano y los del mar, una configuración que recoge la doble idiosincrasia gallega: el interior campesino y la costa marinera. En ambos mundos habrá de aprender a desenvolverse el joven Ulises: primero en tierra firme, a arar y cosechar la tierra. Después, mar adentro, a entender los vientos y las constelaciones y a dominar las artes de la navegación. Ambos mundos están también representados en la *Odisea* homérica: sus símbolos son el remo y el biello de la célebre profecía de Tiresias (*Od.* XI 120 y ss.). En esta Ítaca el rey Laertes es un aldeano carbonero y Ulises aprende de niño las cosechas y las estaciones propicias para los cultivos, en un ambiente que, más allá del galaico, recuerda efectivamente al mundo del campesinado beocio de Hesíodo. Esto no quiere decir, no obstante, que este carácter agrario de Ítaca no esté presente en Homero: recordemos que la isla, descrita habitualmente como abrupta (τρηχεῖα), rocosa (κραναή) y montañosa (παιπαλόεσσα), es caracterizada por su capacidad para la crianza de animales (tierra para cabras, no para caballos, dirá Telémaco a Menelao en *Od.* IV 601-608), por la producción de trigo y vino y por la abundancia de bosques (según descripción de Atenea en *Od.* XIII 242-247), y son varias las menciones a sus fértiles huertos en el poema. El más conocido es el de la finca de Laertes, que el anciano rey de Ítaca –un Laertes que en este pasaje se asemeja al de Cunqueiro– labra con destreza (*Od.* XXIV 244-247). En ese mismo huerto realizó de niño su aprendizaje Odiseo, al igual que el Ulises cunqueiriano, y conoció de la mano de su padre los nombres de las plantas y los frutales, según el héroe recuerda ante Laertes en la famosa escena del reconocimiento a su regreso a Ítaca: “Yo aún niño, / caminaba contigo por ella [la huerta florida], te hacía mil preguntas, / tú mostrabas las plantas y me ibas diciendo sus nombres” (*Od.* XXIV 337-339).

Es esta Ítaca homérica, áspera, campesina y humana, la que interesa a Cunqueiro. En su introducción a la *Odisea* de Círculo de Lectores destaca “la cantidad de vida cotidiana de los helenos” que contiene el poema homérico y describe el mundo que retrata como un “mundo de los humildes” y de “gentilhombres campesinos” (Cunqueiro 1981: 17). En cuanto al héroe, subraya que “no sólo sabe segar vidas, sino que sabe segar en las eras” (Cunqueiro 1981: 18) y recuerda al respecto la conversación entre Ulises y Eurímaco sobre el trabajo en el campo (*Od.* XVIII 365 y ss.).

En su caracterización del joven Ulises, pues, el autor deja a un lado al héroe guerrero y épico de las hazañas en Troya; es una faceta solo aludida en la última parte o “Final”, cuando en breves párrafos se resume su prolongado *nóstos* hasta que logra alcanzar Ítaca: “Asistió a solemnes batallas en las que cayeron grandes reyes de los bien ensillados caballos” (Cunqueiro 2001: 197). No obstante, es un héroe, y al igual que los héroes homéricos, también el Ulises del gallego está destinado en el futuro a ser cantado en versos. Como ellos, persigue el *kléos*, la fama y la gloria:

Te declaro que amo la gloria. Quisiera regresar a Ítaca y que se oyesen entrecocar colgadas de mi nombre preciosas medallas con altivas leyendas, pero podrían regresar mi nombre y las medallas en mi joven y tan poco usado cuerpo, y también sería hermosa cosa (Cunqueiro 2001: 111).

Por lo demás, el Ulises cunqueiriano mantiene otro rasgo del héroe homérico que ha sido especialmente productivo en su recepción posterior: su sed de aventuras y conocimientos. En su lectura de la *Odisea*, define a Ulises como el “héroe de las experiencias, y no retrocede ante ninguna. Quiere saber, quiere tener respuestas, y busca cómo obtenerlas. Aunque le cueste nuevas y profundas heridas”. En una interpretación plenamente moderna, encuentra “algo fáustico” en este apetito de conocimiento (Cunqueiro 1981: 13). Todo ello se refleja también en *Las Mocedades*, cuyo Ulises “sueña con el mar y las naves”, “sueña con aventuras” y tiene una “calurosa imaginación” (Cunqueiro 2001: 69, 70, 88). En un momento el héroe confesará a uno de sus compañeros marineros: “Yo quisiera estar solo cuando oyese la sirena, y ver en sus palabras todo lo que está oculto. No me importaría perder la vida, y menos que la vida la mocedad” (Cunqueiro 2001: 111).

Por otra parte –se ha aludido ya a ello varias veces– a medida que avanza su viaje, Ulises va aprendiendo el arte de narrar historias: sobre Menelao, dice, “estoy aprendiendo a contar su historia” (Cunqueiro 2001: 98) o, más adelante, admite: “mis maestros me han puesto en el corazón el eco de los cantos antiguos” (Cunqueiro 2001: 103). Este aspecto es uno de los que más atrae a Cunqueiro del Odiseo homérico. En la introducción de *Círculo de Lectores* destaca la habilidad del héroe a la hora de relatar su *nóstos*: “Siempre el que regresa de un largo y difícil viaje tiene qué contar. Ulises cuenta muy bien y a lo vivo” (Cunqueiro 1981: 10). A este respecto se repite en varios de sus textos una melancólica imagen asociada al héroe griego: la del viajero que cuenta a la luz de la lumbre las experiencias de su viaje. El motivo está en el poema de 1952 “Ulises vai falar”, que evoca un nostálgico anochecer en que Ulises, ya de regreso, fascina a su auditorio con la narración de la guerra de Troya (García Rodríguez, 2018: 56). También, por ejemplo, en el artículo “El rostro del otoño” (1946):

El hombre inventó el diálogo en otoño, cuando regresa de los grandes viajes, que se hacen en primavera y estío. Se sienta al fuego del lar, como Ulises, y relata las novedades que andan por el mundo. Las historias se inventaron también en otoño, al amor del fuego. El viajero, tendiendo las manos sobre las llamas, cuenta de los países y ciudades extranjeras, de las diversas costumbres y plumas de sus habitantes (citado por Prieto Álvarez 2019: 177).

Finalmente, también en Cunqueiro, como en Homero, Ulises “llora con amargas lágrimas” por su deseo del *nóstos*. Como ya se ha dicho, partir supone el anhelo de retornar, pues no en vano San Ulises inventó, además del remo, la nostalgia. Pero hay que subrayar que en *Las Mocedades* el héroe sólo alcanza su configuración definitiva como tal una vez que ha regresado a Ítaca: únicamente en ese momento, en el reencuentro con la tierra natal, con el padre, la madre y, sobre todo, con el amor de Penélope, recobra su identidad y se restablece el orden de las cosas (“Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas” se dice al

final de la novela tras la apoteosis amorosa, Cunqueiro 2001: 199). En ello Cunqueiro se mantiene apegado al relato homérico y se aleja de otras versiones que la tradición posterior ha imaginado en la senda de, por ejemplo, Dante o Tennyson¹⁴. Su Ulises, en este sentido, se identifica con el de Du Bellay, que prefería su humilde pueblo a las soberbias fachadas de los palacios romanos. Así lo afirma el gallego en el artículo “Ulises regresa a Ítaca”:

Tengo para mí que Joachin du Bellay veía a Ulises como yo lo veo, un héroe solitario y nostálgico, y las historias de sus viajes como un can fiel latiendo contra sus piernas cuando cuelga el remo y otra vez se calienta al fuego de sarmientos en la isla natal prefiriendo ya, y para siempre, al aire marino, la dulzura angevina. La *douceur angevine* es el nombre inmortal de la nostalgia y el retorno. Todos regresamos, unos a Ítaca, otros a Anjou (Cunqueiro 1991: 170)¹⁵.

5. Conclusión

Para Cunqueiro el mito está vivo y con su potencia imaginativa tiene una capacidad inmediata y universalmente reconocible para vehicular las respuestas que el ser humano ofrece ante el mundo y para revelar los mil rostros del hombre. El autor gallego rehace, reinventa e hibrida la materia mítica en una literatura a la que interesa el plano de lo onírico, lo lúdico y fantástico. Todo ello está presente en *Las Mocedades* y en su tratamiento del arquetipo homérico.

Su Ulises, ese héroe melancólico y vagabundo al que volvió una y otra vez y por el que sintió una especial afinidad, se asimila a cualquier marino de una aldea gallega que a su regreso a tierra firme narra la historia de su navegación al amor de la lumbre. Y simboliza también a todos los hombres que viajan, aprenden y añoran retornar a Ítaca. La isla es, según la define en el “Índice onomástico” que cierra *Las Mocedades*, “la tierra carnal. El país al que se sueña regresar. Todos los humanos tenemos una Ítaca semejante en la nostalgia, que cuando en ella llueve, llueve en nuestro corazón” (Cunqueiro 2001: 215).

El de Cunqueiro es, pues, un héroe humanizado y cotidiano, que aparece despojado de sus rasgos épicos. Sin embargo, estoy de acuerdo con Pérez Bustamante (1991: 86) en que esta humanización ni lo desmitifica ni lo parodia. En lo esencial se mantiene apegado al versátil personaje de Homero: viajero, diestro narrador y deseoso del *nóstos*. Es un héroe astuto, inteligente e imaginativo, pero ello no deriva en los rasgos negativos del Ulises mentiroso, hábil en trucos e infiel que se prefigura en algunos hitos de la tradición poshomérica y que será recuperado en muchas recreaciones modernas. A diferencia de otras relecturas, cumple gustoso el *nóstos*, pues sólo con el regreso a la tierra natal reafirma su identidad y adquiere la condición de héroe/narrador. Como recuerda Cunqueiro en su introducción a la *Odisea*, “hay en Ulises muchos rostros, pero el héroe, con todo su poder, permanece humano” (Cunqueiro 1981: 19).

14 Cf. Stanford 2001.

15 Cunqueiro vuelve a hacer referencia al soneto de Du Bellay en el mismo contexto en su artículo “Otra vez el mar”: “Siempre la tierra y el mar nativos, en otoño, serán para el hombre la dulzura angevina, melancólica” (Cunqueiro 2003: 25).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Marta (2010): *Álvaro Cunqueiro. La aventura del contar*. Laussane: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- ARBONA ABASCAL, Guadalupe y NAVÍO CASTELLANO, Esther (2010): “El mito de Ulises en la literatura española de posguerra: *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro”, *Kleos: estemporaneo di studi e testisulla fortuna dell’antico*, vol. 19, 271-288.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1981): “Introducción”. Homero. *Odisea*. Barcelona: Círculo de Lectores, 9-28.
(1991): *Viajes imaginarios y reales*. Barcelona: Tusquets.
(2001): *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Biblioteca El Mundo.
(2003): *Fábulas y leyendas de la mar*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006): “Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española”, Mariano Valverde et al. (coord.), *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, 275-283.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Paloma (2018): “Supervivencia da mitoloxía clásica na obra poética de Álvaro Cunqueiro”, *Cumieira: cadernos de investigación da nova Filoloxia Galega*, vol. 3, 35-61.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2006): “Tres novelas en busca de autor: Nacimiento, madurez y muerte del sujeto narrativo cunqueriano en *Las mocedades de Ulises, Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*”, *Hispanística XX*, vol. 23, 353-374.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2000): “El mundo clásico en la literatura española de Guevara y Cervantes a Álvaro Cunqueiro”, *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, vol. 6, 319-339.
- HOMERO (1999): *Iliada. Odisea*. Traducciones de E. Crespo y J. M. Pabón. Madrid: Espasa.
- LILLO REDONET, Fernando (1996): “Algúns usos da mitoloxía clásica na poesía galega de Pondal, Cunqueiro e Carballo Calero”, Alexandre Rodríguez Guerra (coord.), *Galicia dende Salamanca*: Universidad de Salamanca, 67-87.
- LINARES SÁNCHEZ, Jorge (2019): “Los cimerios homéricos (*Od.* XI 11-19) y su presencia en la literatura grecolatina”, *Myrtia*, vol. 34, 23-39 [<https://doi.org/10.6018/myrtia.411921>].
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid: Verbum.
- LÓPEZ LÓPEZ, Rafael (2010): “Humanización del mito de Ulises a través de la parodia de Álvaro Cunqueiro a Roberto Bolaño”, *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*. Lisboa: ALEPH, 567-577.
- LÓPEZMOURELLE, Juan Manuel (2001): *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. TD. Madrid: Universidad Complutense [<https://hdl.handle.net/20.500.14352/55586;18/09/2023>]
- MANGUEL, Alberto (2010): *El legado de Homero*. Madrid: Debate.

- MARIÑO MEXUTO, Marta (2021): *A reescritura da materia clásica na novelística de Álvaro Cunqueiro*. TD. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela [<http://hdl.handle.net/10347/26324>; 18/09/2023].
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1991): “La materia helénica en la novelística de Álvaro Cunqueiro”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, vol. 536, 15-16.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1987): “La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro”, *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos, 263-303.
- PÉREZ BUSTAMANTE-MOURIER, Ana Sofía (1990-1991): “Las mil caras del mito: de la *Odisea* a las *Mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, vol. 7-8, 481-493 [<https://rodin.uca.es/handle/10498/11343>; 18/09/2023].
- (1991): *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz. [<https://rodin.uca.es/handle/10498/25337>; 18/09/2023].
- PIALORSI, Massimilla (2013): *Juegos literarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro*. TD. Madrid: Universidad Complutense. [<https://hdl.handle.net/20.500.14352/38038>; 18/09/2023].
- PRIETO ÁLVAREZ, César (2019): *Álvaro Cunqueiro. Viajes literarios, puertas de imaginación*. TD. Barcelona: Universidad de Barcelona [<http://hdl.handle.net/10803/668522>; 18/09/2023].
- REQUEIXO, Armando (2022): “Cunqueiro e a viaxe infinita. Claves para un mapa de camiños”, *Cumieira das letras*, vol. 1, 169-178. [cumieiradasletras 2022.7 (uvigo.es)].
- RISCO, Antonio y SOLDEVILA, Ignacio (1989): “Entrevista a Álvaro Cunqueiro”, *Boletín galego de literatura*, vol. 2, 107-119.
- SOLER, Joaquín (2003): “Transcripción de entrevista televisiva a Álvaro Cunqueiro”, *Galicia Digital*, 23/07/2003 [<https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.356.php>].
- STANDFORD, William B. (2013): *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Alicia Morales Ortiz es Doctora en Filología Clásica y Profesora Titular de Filología Griega en la Universidad de Murcia, donde imparte clases de griego antiguo y moderno. Su investigación se centra en la literatura griega antigua y su pervivencia: en este campo ha publicado diversos trabajos sobre Plutarco y sobre personajes y motivos de Homero y la tragedia ateniense y su recepción posterior. Además, en el ámbito de los estudios neogriegos, ha publicado traducciones y artículos de autores de la literatura griega moderna como Cavafis, Seferis, Ceotocás, Ritsos, Alexandrópulos o Kambanelis.

Fecha de recepción: 27-09-2023

Fecha de aceptación: 11-12-2023

PERANTE O TÚMULO DO REI D. DINIS: AS VISITAS DE GUILHERME DE ALMEIDA E MIGUEL TORGA

(In front of King Dinis's Tomb:
the Visits of Guilherme de Almeida and Miguel Torga)

Maria Isabel Morán Cabanas*
Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: For the first time and from a comparative and interdisciplinary perspective, we study the texts resulting from the visits of Guilherme de Almeida and Miguel Torga to the tomb of the troubadour king D. Dinis in Odivelas, now of special relevance in the ongoing heritage and artistic recovery project. Both writers (self-proclaimed pilgrim and bard, respectively) express their impressions in the light of literary tradition and the socio-political context from which they contemplate the past, demanding respect for memory as an identity marker and an essential basis for building the future.

Keywords: Odivelas, D. Dinis's tomb, Guilherme de Almeida, Miguel Torga, neotroubadorism.

Resumo: Pela primeira vez e sob uma perspectiva comparatista e interdisciplinar, estudamos os textos resultantes das visitas de Guilherme de Almeida e Miguel Torga ao túmulo do rei-trovador D. Dinis em Odivelas, hoje de especial relevância perante o projeto de recuperação patrimonial e artística em curso. Ambos os escritores (autonomeados peregrino e bardo, respetivamente) exprimem as suas impressões à luz da tradição literária e do contexto sociopolítico desde o qual contemplan o passado, reclamando respeito à memória como sinal identitário e alicerce fundamental para a construção do futuro.

Palavras clave: Odivelas, túmulo de D. Dinis, Guilherme de Almeida, Miguel Torga, neotrovadorismo.

¹ * **Direção para correspondência:** M. Isabel Morán Cabanas. Departamento de Filologia Galega. Faculdade de Filologia. Universidade de Santiago de Compostela. 15705 Santiago de Compostela (isabel.moran.cabanas@usc.es)

Nem é preciso insistir em que a figura e obra de D. Dinis foram amiúde objeto de aproveitamento literário na voz dos poetas de todos os tempos, desde a própria Idade Média até aos dias de hoje, em que continua a gerar numerosas adesões. Lembre-se, de facto, o pranto composto por João, jogral e morador de León, aquando do falecimento do monarca em Santarém no dia 7 de janeiro de 1325 com 64 anos de idade e 46 de governo. Nos seus versos sublinham-se as suas excelências como criador literário e mecenas, apelando-se a todos os trovadores e jograis dos reinos de Portugal, Leão, Castela e Aragão a manifestarem amostras de dor e luto pela perda do seu grande protetor: “Os namorados que troban d’amor / todos deviam gran doo fazer, / e non tomar en si nen un prazer, / porque perderon tan boo senhor, / com’el-rei Don Denis de Portugal (Cancioneiro da Biblioteca Nacional, 1117 e Cancioneiro da Vaticana, 708). No tocante ao segundo motivo, tenha-se em conta que, durante o governo dionisiaco, vieram a desaparecer as restrições impostas acerca do número fixo de profissionais intérpretes de cantigas que tinham sido aprovadas pelo seu pai, D. Afonso III, no que foi o primeiro regimento oficial da casa real portuguesa: “EIRey aja trez jograres en sa casa e nom mais” (*Portugalia Monumenta Historica* 1856: I, 199).

1. Breve revisitação de referências na tradição literária

As cantigas do rei-trovador têm sido objeto constante de inspiração sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, momento em que se assiste a uma maior divulgação do *corpus* trovadoresco galego-português que se tinha conservado. Galegos, lusos e brasileiros recorreram a esse património e projetaram-no nas suas obras através de diversas vias: ora mergulhando no ritual da *fin’amors* e adaptando-se aos seus traços ora explorando os efeitos da imagística e dos ilogismos de cariz aparentemente popular que distinguem a cantiga de amigo ora, ainda, desentranhando e renovando o humor sarcástico que se revela afim à cantiga de escárnio e maldizer. Apesar de não ter uma articulação tão definida nem a importância quantitativa que atingiu na Galiza tanto pelo número de poetas que o praticaram quanto pela relação proporcional com o conjunto da obra de cada um deles, também os criadores de Portugal e do Brasil se sentiram animados a versificar acerca de certos temas e/ou “ao estilo” dessas primeiras manifestações poéticas veiculadas na língua comum (López 1997).

Foram muitos, com efeito, os que cultivaram a reescrita dos Cancioneiros com maior ou menor grau de mimetismo: “quer por certa vontade de experimentalismo, quer pela demanda das origens e do exótico, via de regra movidos por uma autoconsciente intertextualidade que faz ecoar o Passado sobre as circunstâncias vitais do Presente” (Maleval 1999: 84). Porém, não só foi a partir da reelaboração dos seus versos que D. Dinis se tornou alvo de homenagem pelos poetas ao longo do tempo, mas também, como veremos, mediante diversas reivindicações descritivas da sua importância neste e noutros campos de atuação. Revisitar e repensar as raízes surge, em qualquer caso, como necessidade e caminho, como ato que supõe o reforço da identidade nacional e procura a salvaguarda dos elos históricos, apelando amiúde à construção de uma comunidade cultural que integra a lusofonia pluricontinental.

Durante vários séculos a sua face de trovador foi, por desconhecimento, apenas aludida em raras ocasiões, destacando-se as apreciações feitas a meados do século XV pelo Marquês

de Santilhana no seu célebre *Prohemio e Carta*, no qual remete para um cancioneiro de autoria maioritária de D. Dinis que ele próprio teria visto na sua infância com “invenções sutis e de graciosas e dulçes palavras” (Gómez Moreno e Kerkhof 2003: 654). Já no período de transição para a Renascença, o poeta Pedro Homem, numa composição recolhida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, faz uma “uma curiosa súplica cultural, ou melhor, uma licença poética, não aos modelos literários e inspiradores do século XV, mas ao próprio rei D. Denis” (Ramos 1999: 151).

E, entre os principais expoentes do Classicismo em Portugal que aludem ao monarca, apenas António Ferreira sublinha a sua vocação literária. Este autor, que, nadando contra a maré quanto à prática do bilinguismo, não tem composto um único texto em castelhano, dedica-lhe um epitáfio “A El-Rei D. Dinis” que bem poderia figurar no túmulo do Mosteiro de Odivelas e que seria publicado, junto com outros deste género, no volume póstumo a que se deu o significativo título de *Poemas lusitanos*:

Quem é este de insígnias diferentes,
cetro, e picão, e livro, e espada, e arado?
Este foi paz de reis, e amor das gentes,
grande Dinis, rei nunca assaz louvado!
Outros foram nãa só cousa excelentes,
este com todas nobreceu seu estado:
regeu, edificou, lavrou, venceu,
honrou as Musas, poetou e leu. (Earle 2008: 371)

O último verso, que constitui a chave de ouro de uma visão rimada e abrangente da personalidade e dos labores régios, deve-se decerto à familiaridade do autor com fontes textuais. Várias são, com efeito, as insígnias citadas que nos remetem para a imagem transmitida na historiografia: o cetro da monarquia; o picão de tantos castelos que mandou contruir ou reparar; o livro, que representa a fundação da Universidade; a espada, que lembra a guerra empreendida com Castela entre 1295 e 1297; ou o arado, que simboliza os benefícios que concedeu aos lavradores, aos quais chamou “nervos da terra” (Pina 1945: 162-323). No entanto, o traço mais singular da oitava é o conhecimento expresso de o rei ter poetado, notícia ausente até então na escrita cronística.

Formulamo-nos, assim, a mesma pergunta que José Luís Rodríguez (1995: 188): se nos circuitos cultos do século XVI foi sobejamente conhecida a existência de cantigas elaboradas por D. Dinis, porque falta tal informação nos poetas coetâneos a António Ferreira? Por um lado, não é possível aduzir que a prática versificadora seja algo desdenhado pelos humanistas, pois o seu pensamento é precisamente o contrário. Por outro, se se tratasse do típico menosprezo dos renascentistas pela poesia medieval, o que não parece, o autor viria a desviar-se aqui da sua apreciação geral, pois ele foi mesmo dos poucos que não compôs em medida velha e até manifestou uma explícita intransigência com os que não se entregaram por completo aos novos metros do Classicismo. E, já entre os criadores seiscentistas, a consideração do rei como trovador só ocorre, e apenas como breve apontamento, na dedicatória que D. Francisco Manuel de Melo escreve para as suas *Obras Métricas* (1665),

na qual afirma que “Del señor D. Dinis se lee que fue poeta celebre em sus tiempos” (Vasconcelos 1904: II, 116).

Em contrapartida, tal feição literária aparece aludida em textos informativos de um notável número de intelectuais dos séculos XVII e XVIII¹. Quanto à fonte comum, não cabe dúvidas sobre a sua identificação: o polígrafo Duarte Nunes de Leão, que, por exemplo, na *Origem e Ortografia da Língua Portuguesa* (1606) chega a declará-lo pioneiro na elaboração de “muitas cousas em metro à imitação dos Poetas Proençais” (Buescu, 1983: 220). Por sua vez, deve lembrar-se que os românticos, por definição medievalistas, praticamente não chegaram a prestar atenção a D. Dinis ou ao seu reinado como matéria poética face a outros motivos que sim privilegiaram, como as origens da nacionalidade, os amores proibidos de Pedro e Inês ou a batalha de Aljubarrota (Rodríguez 1995: 193).

Porém, tal situação muda nos finais de Oitocentos e primeiras décadas do século XX, sobretudo a partir dos seguidores do Saudosismo, destacando-se sobretudo o encanto pela componente passadista e as cantigas galego-portuguesas de Afonso Lopes Vieira (Eirín García 2010: 109-132), cuja obra se projetará em experiências neotrovadorescas posteriores. Na verdade, embora apenas pretendamos limitar-nos aqui às viagens do brasileiro Guilherme de Almeida e do português Miguel Torga, a recorrência ao *corpus* do rei-trovador como intertexto ampliou-se extraordinariamente na contemporaneidade, atingindo uma posição de centralidade nos poemas de referente medieval de todas as literaturas lusófonas.

2. Camões e Pessoa como modelos marcantes

Pelo lugar privilegiado que ambos ocupam no cânone, uma menção especial merecem os retratos de D. Dinis que Camões fornece nos *Lusíadas* (1572) e Fernando Pessoa na sua *Mensagem* (1934). Parece que sem constância da lírica medieval na época em que os códices apógrafos italianos com a produção poética dionisiaca permaneceram esquecidos e ignorados nas bibliotecas, o primeiro dos autores épicos põe de relevo os empreendimentos do monarca nos âmbitos da cultura, da sociedade e da política. Assim, é concretamente através da intervenção do capitão Vasco da Gama (e sob a invocação de Calíope, a musa da epopeia, do saber científico e da eloquência) que se sublinha a prosperidade do seu governo, identificando-o com um período pacífico e dourado. Louvase a sagacidade das medidas que então foram tomadas: o estabelecimento de novas leis em prol do progresso; o apoio aos estudos materializado na fundação da Universidade; ou a fundação de vilas e construção de fortalezas e castelos muito seguros. Afirma-se com rotundidade, enfim, que com D. Dinis o reino floresceu e se viveram “na terra já tranquila claros lumes” (Pimpão 2000: 123).

Embora sob prismas e atitudes diferentes que já foram amplamente abordadas pelos historiadores da literatura, como Jacinto do Prado Coelho (1979: 311) ou Eduardo Lourenço (1980: 59), tanto na mencionada obra renascentista, quanto na *Mensagem* (1934) que Fernando Pessoa comporá três séculos e meio mais tarde e que vem sendo

¹ Na ampla listagem de testemunhos deparamo-nos com Pedro de Mariz, Frei Bernardo de Brito, Manuel de Faria e Sousa, Caetano de Sousa, Barbosa Machado e bastantes outros (Vasconcelos 1904: II, 115-120).

considerada como a epopeia portuguesa da modernidade, o leitor depara-se com “poemas de ausência”. Com tal expressão pretende-se sublinhar que nessas duas rememorações literárias não só se evoca o que D. Dinis representou como o herói dirigente de um povo, mas aponta-se para o que ele poderá vir a ser como símbolo de identidade nacional e guia espiritual. Na primeira, ficando ainda relativamente próxima a excelsa atividade régia, canta-se o monarca real dentro de um segmento cronológico e mental em que se conxionam os fatores da memória e da esperança. Na segunda, dado o distanciamento em relação aos feitos, a evocação passa já pelo vazio histórico e D. Dinis apresenta-se sob os filtros do mito, do sonho e da utopia.

Os tempos mudaram, o império desfez-se e a recordação ainda vigente em Luís de Camões foi-se definitivamente esvaecendo até acabar por desfalecer, daí o carácter mais abstrato e místico dos versos pessoanos. Nestes observa-se o predomínio de elementos imaginários emblemáticos em detrimento da realidade, agora fragmentada através de uma dição subjetiva com vocação messiânica:

No contexto antropocêntrico do Renascimento, o homem real, sujeito da sua história, obviamente passa a ser o herói histórico a caminho da divinização, Essa é a formulação do modelo épico renascentista que, resgatando o clássico, supera-o e transforma-o [...]. Na modernidade, contudo, perdida a imagem do mundo e também a integralidade do indivíduo que a possa sustentar, resta a concepção fragmentária do sujeito e a consciência do vazio do real. Vem daí que a manifestação épica, mesmo sendo por sua própria índole discursiva o produto de um resgate da história dos deuses ou dos homens e, ainda, do próprio discurso que a precede, tem de partir do vazio, ou seja, da descontinuidade e da fragmentação (Quesado 2016: 67).

D. Dinis atinge aí o valor de símbolo iniciático numa dupla vertente que se acabará por projetar em evocações posteriores: a da lírica trovadoresca e a das aspirações oceânicas. O seu autor fez emergir tanto a imagem do rei-poeta, imaginando-o a compor uma cantiga de amigo, quanto a do rei-lavrador e profeta, partindo da ideia de que o soberano mandaria plantar o pinhal de Leiria, cuja madeira viria a ser utilizada como matéria-prima para a construção das naus destinadas ao alargamento do império². O rumor dos pinheiros que ondulam liga-se a uma linguagem misteriosa e premonitória de um porvir promissório, remetendo para a figura de um rei capaz de visionar o futuro de um país orientado para as viagens oceânicas e situando o leitor perante uma cena especialmente impressionista, visualista e auditiva³.

2 Estendeu-se a ideia de que o pinhal em questão supôs o início da plantação intensiva de monocultura do pinheiro bravo no país, empreendida já durante o reinado de D. Afonso III e intensificada no governo do seu filho, D. Dinis. Chegaram-se a fazer ali, de facto, grandes sementeiras e levaram-se a cabo constantes replantações, pelo que se manteve quase intato ao longo dos séculos, sendo a partir do poema de Fernando Pessoa que se tornaria associado, no imaginário nacional, à utilização da sua madeira para a construção das caravelas (Lopes 2010).

3 Com o próprio animismo das árvores parece entroncar, aliás, uma célebre cantiga de amigo do rei-trovador, único texto da lírica galego-portuguesa em que os elementos da flora adquirem voz. A protagonista pergunta-lhes às flores do pinheiro sobre o paradeiro do seu amigo, ao que estas respondem que ele está são e vivo e voltará “ante o prazo saído”. Para as possíveis interpretações da imagística deste texto com considerações de cariz histórico-literário, linguístico e artístico, deve consultar-se o estudo de Vicenç Beltrán (2013: 213-232).

3. Dois escritores visitantes do túmulo planejado pelo monarca medieval

3.1. Observações prévias para um diálogo artístico-literário

Para além dos títulos que lhes são atribuídos a D. Dinis nos textos camoniano e pessoano, nas obras do brasileiro Guilherme de Almeida e o português Miguel Torga deparamo-nos com outros que interagem com esses e contribuem para engrandecer a sua auréola de mitificação. Ambos os autores partem de um posicionamento de admiração do rei medieval como referente de um passado glorioso e, simultaneamente, manifestam a sua decepção perante a ausência do espírito dionisíaco na época que lhes tocou viver. Ambos denunciam o inadmissível esquecimento do monarca na terra que com tanta eficiência governou e prestigiou através da arte trovadoresca. Ambos se lamentam de tal crise de valores situando-se fisicamente perante o túmulo que o próprio soberano mandou construir para si no Mosteiro de São Dinis e São Bernardo de Odivelas, recolhendo as impressões mais imediatas que lhes produziu a sua visita. E ambos, submetendo o país a exame a partir de uma viagem realizada aqui e agora numa sucessão de deslocamentos a lugares emblemáticos da história de Portugal, adequam os seus textos a espaços literários próximos: enquanto Guilherme de Almeida compõe uma crónica breve numa prosa destinada à imprensa e envolvida em elevadas doses de lirismo, Miguel Torga insere o seu poema na escrita diarística, coincidindo assim na preocupação pela localização e datação da redação.

Vários e justificados são, portanto, os motivos que tornam especialmente oportuna a análise desses dois textos sob uma perspectiva multidisciplinar e comparatista. O pretexto inspirador remete-nos já, de facto, para o âmbito da arquitetura e da escultura funerárias, situando-nos na igreja do mosteiro medieval que alberga no seu interior o túmulo de D. Dinis, cuja história, embora muito sucintamente e tendo em conta algumas alusões aos seus elementos, cumpre lembrar nestas páginas. O projeto de construção do prédio foi concebido pelo soberano, de acordo com a sua esposa D. Isabel, os quais mostraram uma particular inclinação pelos recolhimentos femininos e a Ordem cisterciense.

Quanto ao lugar escolhido, chamado Vale das Flores e situado a norte de Lisboa, reunia, com efeito, todas as condições propícias para ser estabelecida ali uma comunidade religiosa. Tratava-se de uma zona fértil em que o rei possuía antes uma câmara de morada, dotada de capela e edifícios anexos que cederia ao convento, assim como certos terrenos e outros bens adquiridos por compra ou permuta - alguns anos depois, tal conjunto transformar-se-ia mesmo numa residência régia, ainda que não exatamente com a função de Paço Real, como aconteceu, por exemplo, em Frielas, perto de Odivelas (Pacheco, 2022).

Aquando da sua construção, a obra apresentava um estilo gótico primitivo segundo o modelo fixado pelo reformador e mentor espiritual da Ordem, São Bernardo de Claraval. Porém, são muito significativas as alterações que tem sofrido, sobretudo a partir da sua reconstrução após o terramoto de Lisboa de 1755, que veio a transformar completamente a sua traça original - desta apenas ficaram, de facto, a cabeceira da igreja, constituída pela abside e duas capelas laterais, assim como dois túmulos: o de D. Dinis e outro vazio, mas atribuída a um membro da família.

Ali mandou o rei-trovador depositar os seus restos, conforme se recolhe no seu testamento, assinado a 20 de junho de 1322, corrigindo as disposições aprovadas quatro

anos antes, em que se assinalava para tais efeitos o Mosteiro de Alcobaça. Ele era herdeiro da coroa por direito e a sucessão da dinastia não corria agora perigo algum, pelo que pôde escolher livre e consistentemente a casa religiosa da Ordem do Cister que tinha fundado, que lhe era intimamente ligada e que se encontrava muito mais próxima da capital portuguesa:

De facto, o que este gesto reflecte, antes de mais, é a procura de afirmação individual da pessoa do monarca, ao preferir uma sepultura que aparecesse aos olhos de todos, não apenas como um elo de ligação aos antepassados, mas como uma afirmação do seu poder e das suas virtudes, isto é, uma imagem de si, como indivíduo, como *Dionisius Deigratia rex* (Fernandes 2011: 74).

Aliás, também à diferença dos monarcas que lhe antecederam, D. Dinis não recebeu sepultura num espaço exterior à igreja, ou mesmo no claustro, mas sim no interior: entre o coro e a capela-mor do mosteiro. Tal disposição implicou a sua maior visibilidade, tornando-o presente durante os officios litúrgicos e fazendo necessária a decoração das quatro faces da arca funerária, que deveriam pôr de manifesto a exemplaridade do defunto e do desempenho do seu cargo. Porém, as disposições ordenadas pelo rei sobre a colocação do seu túmulo só foram porventura respeitadas até pelo menos meados de Quinhentos, altura em que, sob diferentes pretextos, começou a ser objeto de vários traslados, o que repercutiu num gradual e severo agravo da sua relação dialógica com o espaço eclesiástico a que se destinava (Rossi Vairo 2018: 300). O ponto em que se localiza aquando da redação do texto do brasileiro Guilherme de Almeida em 1933, não coincide, de facto, com o que ocupará em 1981, quando realiza a sua visita o português Miguel Torga.

A monumentalidade do mausoléu de Odivelas, com a sua estátua jacente e as insígnias do poder, sobressai entre todas as amostras de arte funerária portuguesa da época. A sua ornamentação apresenta, com efeito, temas iconográficos especialmente inovadores com os quais o monarca pretendeu engrandecer e perpetuar a sua celebridade como titular da Coroa, uma vez que foi planificado durante a sua vida e submetido à sua própria aprovação. Tanto é assim que esta encomenda artística veio a encetar uma série de sarcófagos mais personalizados, mais impositivos e de maior relação com a vida quotidiana das comunidades religiosas que os albergavam.

A sepultura dionisíaca revela a intencionalidade de projetar impactantes formas de *religio regis*, revelando-se como uma nova proposta de propaganda do poder mais eficaz, evidentemente, do que as arcas lisas, sem estátuas jacentes e dispostas de encontro aos muros nos átrios das igrejas (Núñez Rodríguez 2001: 95). Constitui, de facto, a primeira ilustração da tendência para o gigantismo das arcas e dos corpos que virá a distinguir a tumulária nacional na era de Trezentos – o monumento dionisíaco distancia-se, por exemplo, das dimensões que possuem os da família real francesa, concebidos em proporções mais humanas e próximas do real (Fernandes 2011: 76-77).

Em relação à iconografia da arca, sem entrar em pormenorizações que ultrapassam o objetivo de contribuir para a interpretação das alusões presentes nos textos de Guilherme de Almeida e Miguel Torga, convém atentar nalguns aspectos relativos às quatro faces, ao próprio corpo jacente e aos suportes. Nos dois lados maiores e num dos menores representam-

se monjas e monges cistercienses, a maioria dos quais seguram livros e aparecem em posição frontal, observando-se uma leve torção nas cabeças que ainda se conservam para sugerir a ideia de um diálogo entre todos eles. Os religiosos desta Ordem revelam-se, assim, como os seres em que mais confia o rei para a guarda dos seus restos e para a intercessão no Céu em prol da salvação da alma. Por sua vez, na cabeceira, assiste-se a duas cenas relativas ao cumprimento dos sacramentos e à consequente preparação da boa morte: penitência / confissão e comunhão, lembrando-se de tal modo a responsabilidade final face ao Além e a exemplaridade moral do soberano. Precisamente na primeira, que decorre no interior de uma igreja, pode ver-se uma figura ajoelhada que veste uma longa túnica e manto e porta uma coroa na cabeça. Trata-se, com efeito, da representação de D. Dinis, cujo rosto aparece colocado de frente para permitir uma melhor identificação e cujas mãos se mostram estendidas na direção de uma segunda figura com hábito cisterciense, pois “morrer bem era tão necessário aos reis como governar bem” (Fernandes, 2011: 81).

Porém, é sobretudo o mau estado de conservação do corpo jacente que chamará a atenção do brasileiro Guilherme de Almeida quando visitou o túmulo em 1933, apesar de ter sido declarado Monumento Nacional duas décadas antes. A insatisfatória situação de tal património é decorrente não apenas do terramoto de Lisboa em 1755, mas de um malsucedido restauro de gesso em contato com ferro que se levou a cabo no século XIX, o qual provocou a oxidação do material e supôs uma grande adulteração imagística, ficando apenas pequenos fragmentos do colo, dos pés e do rosto na sua versão original. Aliás, uma circunstância análoga se evidencia nos atributos da escultura, pois faltam elementos como a espada, que foi substituída por um esquisito gesto de segurar a ponta de um manto não elaborado pelos artistas medievais – e, junto com este, outros exercícios de invenção com traços característicos de Oitocentos vieram a desvirtuar a vontade do rei sobre a sua representação.

Como veremos, Guilherme de Almeida utilizará a sua pena n’*O Meu Portugal* para denunciar tal abandono com uma atitude contestaria e reivindicativa que nos dias de hoje ganha toda a atualidade, pois o túmulo está neste momento a ser objeto de um novo processo de restauração que se iniciou em 2016 e se integra num projeto de intervenção geral do mosteiro. Foi precisamente nessa circunstância que se abriu a arca e se fez a primeira exumação de um monarca luso com vistas a um estudo forense que promoveu a Direção-Geral do Património Cultural e a Câmara Municipal de Odivelas, descobrindo-se a espada original e iniciando-se um intenso debate a nível mediático no tocante a medidas e responsabilidades políticas e instruccionais (Rossi Vairo 2018: 299-300).

No que diz respeito aos suportes, tenha-se em conta que estes constituíam espaços privilegiadamente abertos à imaginação e criatividade na arte medieval, sendo amiúde decorados com leões, ursos ou criaturas fantásticas que remetem para a função de defesa do corpo ali depositado. No caso que nos ocupa, destaca-se a cena em que um urso ataca um homem vestido de armadura, a qual tem sido associada à lenda sobre a motivação da edificação do mosteiro. Segundo a tradição, D. Dinis mandaria levantá-lo em cumprimento de uma promessa feita quando resultou ferido por um corpulento urso já conhecido na região durante uma caçada na freguesia de São Pedro de Belmonte. Perante a aflição, recorreria a São Luís, Bispo de Tolosa, que lhe apareceria e lhe diria que tirasse o punhal e o cravasse na

fera. Outras interpretações em chave alegórica têm sido, ainda, formuladas pelos estudiosos, mas, em quaisquer dos casos, assistimos ao triunfo do elemento maravilhoso sobre a verdade factual.

Aliás, ainda antes de analisar as impressões dos dois autores em foco neste estudo, devemos lembrar, necessariamente, as expressas por Almeida Garrett, prestigioso precursor da reivindicação e salvaguarda do património artístico nacional por via literária. No preâmbulo da sua *Lyrical de João Mínimo* (1829), assistimos a um passeio em Odiveelas, onde vai encontrar o sepulcro régio desastrosamente abandonado e emplastrado, desabafando nuns termos críticos e até exacerbados que ecoarão com força nos textos português e brasileiro do século XX.

3.2. O cronista exilado e peregrino Guilherme de Almeida

O escritor paulista visitou o mausoléu durante a sua estada de vários meses como exilado em Portugal, onde foi recebido como um dos maiores poetas da língua, devido à sua defesa da causa constitucionalista, que fez com que se alistasse como soldado na revolução de 1932 contra a presidência de Getúlio Vargas. E, ao longo desse tempo, escreveu uma série de vinte breves crónicas para a imprensa brasileira que posteriormente seriam recolhidas e publicadas no volume *O meu Portugal. Crónicas de um desterro*, cujo título se preocupa em explicar nas primeiras páginas. Nelas qualifica o país que o acolheu como “o amigo certo do momento incerto” e até se detém em apreciações morfológico-semânticas para justificar a anteposição do determinante possessivo *meu*, que “apenas se dá ao que se quer tanto quanto a si mesmo” (Morán Cabanas, Infante 2016: 79).

Quando o exilado desembarcou na capital portuguesa, esta abriu-se perante os seus olhos como uma janela aberta, simultaneamente, ao presente, ao futuro e ao passado. E, a partir daí, inicia uma viagem a lugares mais ou menos próximos, sentindo-se, conforme as suas próprias declarações, reposto nas suas origens e imerso num processo de recuperação, renascimento, restituição, reintegração... Eis, de facto, como reflete sobre o prefixo “re-”, que se vê obrigado a utilizar uma e outra vez:

Começou a aparecer e teimosamente colocar-se antes de cada palavra, que eu sentia, pensava ou dizia, este prefixo: ‘RE’. Sempre, insistentemente, antepunha-se a todas as minhas expressões, desvirginando todas as minhas impressões, a partícula pequenina que faz a gente voltar atrás no tempo e no espaço, a sílaba rascante e brusca que dá ‘marcha à ré’ à vida que se vai vivendo... Tudo era repetição, reincidência, reprodução, renascimento, repercussão. Um colar de ‘reprises’... Em vez de ver, eu revia; em vez de viver, eu revivia. Parecia que, reposto na minha origem, como que repatriado, quem sabe se reivindicado por quem foi meu dono, talvez restituído a um remanescente de mim mesmo (Morán Cabanas, Infante 2016: 82).

Nas páginas d’*O Meu Portugal* evidencia-se logo o interesse que despertaram em Guilherme de Almeida as leituras da lírica medieval. Diversos elementos, personagens e agentes do espetáculo trovadoresco são ali referidos sob uma auréola de mitificação que se associa à procura das raízes mais vitais do povo na sua história oficial ou oficiosa, projetando-as íntima e criticamente. Assim, na crónica redigida ao pé do túmulo de D.

Dinis a 19 de fevereiro de 1933, Guilherme de Almeida sublinha o impacto que lhe produziu a interseção entre o presente da estrada que o leva de carro de Lisboa ao Mosteiro de Odivelas e a entrada num passado que vai rememorando em saltos cronológicos até chegar à Idade Média:

...E pisei com gravidade as pedras velhas, entre azulejos moçárabes, da galeria em arcas, que faz a frente do convento de Odivelas.

O templo é triste e pobre e incolor. Mas, é numa pequena capela que os meus olhos e o meu sonho param. Um gótico nu, árido, com vidros vulgares numa ogiva simples. Ao centro, um mausoléu alto. Na tampa, o morto de pedra, coroado, estendido, mãos-postas. Mãos? Uma só mão; a outra, imagino, quebrou-a o terramoto: e da manga larga do brial rígido sai apenas um gancho de ferro velho.

- Mas, quem jaz aqui?

Não sabem informar. Sabem tudo a respeito da marmelada gostosa, tudo a respeito da freirinha escandalosa... Não sabem nada a respeito de um grande Rei...

Silêncio.

Senhor Rei Dom Dinis de Portugal bom poeta e mau marido (pudera!), esposo de uma Santa que faz o milagre das rosas, e santo porque fez o milagre do verso; Senhor criador dos “cantares de amigo”, inventor da “Canção”, do primeiro amor ritmado e rimado que existiu no mundo; Rei de um reino poético, onde a poesia era a lei, a canção era a fala do trono, e o cancionero era o tesouro nacional; Rei que desceu da sua alteza para andar com “pastora” ao pé das “fontanas”, junto aos vergéis e ao longo dos ribeiros, e andar com a “senhora” e finas “velidas”, perguntando às” flores do verde pino “se sabedes novas do meu amigo”...

Senhor Dom Dinis de Portugal, ora tão esquecido de todos: - sabe que aqui tendes a vossos pés um trovador de longe, que de longe veio para vos “loar”... Ora, ante vós venho-me eu me querelar: venho dizer-vos da “grã coyta” que hei no coração por ver-vos assim obscuro e deslembado das vossas gentes, no já-olvido desta capela pobre e arruinada...

...E os meus passos, que saíam, parece que repetiam na larga lage o compasso de uma trova que subia dos lábios daquele morto de pedra, coroado, estendido, mãos-postas, pedindo:

E meu amigo ben sey que fará

hum cantar en que dirá de mi ben,

ou fará ou já o feyto tem... (Morán Cabanas, Infante, 2016: 127-129)

Fácil e significativa resulta a comparação, sobretudo nas primeiras linhas, entre os comentários expostos acima acerca da história e do estado do túmulo na altura em que Guilherme de Almeida o visita e a adjetivação que domina a sua descrição n’*O Meu Portugal*. Repare-se, por exemplo, nas alusões às consequências do terramoto e ao gancho de ferro velho que sai da manga do brial proveniente do deficiente restauro acima mencionado.

O “grande Rei” D. Dinis apresenta-se aqui como um “morto de pedra” maltratado na sua arca funerária, esquecido com uma ingratidão que o autor denuncia com ênfase, pois pergunta quem jaz ali e ninguém conhece nada do rei D. Dinis; no entanto, sabem tudo

acerca da “marmelada gostosa” e a “freirinha escandalosa”⁴. O autor reclama a honra e o prestígio do rei, elogiando a sua face de trovador, estabelecendo uma ligação filial com ele através das letras e declarando-se um peregrino que vem do outro lado do Oceano venerar o seu senhor.

Embora com certas notas de humor, Guilherme de Almeida passa da lembrança de D. Dinis como marido infiel⁵ a conceder-lhe praticamente a virtude de um ser miraculoso através da sua união conjugal com D. Isabel, a Rainha Santa, à qual foram atribuídos diversos prodígios. O brasileiro lembra, de facto, o mais recriado em todos os campos: o milagre das rosas, que até fez parte das “provas” apresentadas para sua canonização pelo papa Urbano VIII no ano de 1625. Entre as associações a diversas figuras santificadas e as variantes de narrações hagiográficas que prevalecem no imaginário, destaca-se o relato que remete para as esmolos (pães ou moedas) que a soberana luso-aragonesa quis distribuir aos mais necessitados. O monarca perguntou-lhe que levava no regaço e ela respondeu que rosas, momento em que as flores apareceram de súbito. Assim, o paulista recorre a esta genuína *mirabilia* medieval e transfere-a para o “milagre dos versos” protagonizado pelo marido, o trovador de que mais cantigas nos chegaram através dos códices manuscritos.

Aliás, descobrimos que a referência explícita ao comportamento libertino do soberano é tomada literalmente do já mencionado saudosista Afonso Lopes Vieira, que exclama num dos seus vários poemas dedicados ao rei luso: “Rei Dom Dinis, bom poeta e mau marido, / la veem as velidas bailar e cantar” (1927: 18). Igualmente, na obra deste autor, atenta-se com ênfase na oposição entre a feição amorosa-divina da rainha Isabel e a amorosa-terrenal do seu esposo num tom que oscila entre o lúdico e a exaltação elegíaca, culminando nas referências à vontade de Deus, que fez com que ambos se unissem (1927: 33).

E, ainda, por remeter concretamente para o choro provocado pelo falecimento de D. Dinis, não podemos deixar de citar o “Planh por el Rey Dom Denis” do livro *Rosicler* (1928), em que o brasileiro Martins Fontes reescreve o pranto medieval do jogral Lopo de Leon, mencionado no início deste estudo, para louvar carpindo a época honrosa que representa o “Pai piadoso do meu Portugal” e que desapareceu do momento atual (Rodríguez 1995: 200).

Guilherme de Almeida exprime o seu pesar ou “grã coyta”, elemento na lírica galego-portuguesa, perante o abandono do túmulo do rei-trovador. O seu discurso salpica-se com expressões tiradas das cantigas de amor e de amigo e, em particular, da alusiva às flores do verde pinheiro, já acima referida e alvo do maior número de evocações literárias da produção dionisiaca. Na verdade, resulta evidente a intertextualidade desta crónica tanto com outras

4 No texto alude-se, obviamente, à relação passional que se atribui ao monarca D. João V com a freira bernarda Paula Teresa da Silva (a Madre Paula), que tanta literatura portuguesa inspirou durante o Barroco e o Romantismo. Traz-se inclusive à colação a famosa marmelada – a base de marmelo com açúcar, água e limão - que esta prepararia para o seu amante. Tal produto, apresentado aqui como afrodisíaco, constitui, com efeito, um dos legados gastronómicos mais conhecidos da doçaria conventual portuguesa, tendo recebido recentemente a certificação de Indicação Geográfica Protegida pela União Europeia (2022). E, quanto à focagem do tema do amor com religiosas noutros textos d’*O Meu Portugal*, destaca-se como fonte o ensaio de Júlio Dantas, *O Amor em Portugal no século XVII* (1916), com quem o brasileiro estabeleceria estreitos contatos literários durante o seu desterro em Lisboa (Morán Cabanas, Infante 2016: 28-29).

5 Lembre-se que, para além dos dois filhos com a esposa (D. Constança e D. Afonso IV, herdeiro da coroa), sabe-se que D Dinis teve outros fora do matrimónio, como D. Pedro, conde de Barcelos, e Afonso Sanches, que seguiram os passos do seu pai na composição de cantigas.

incluídas n' *O Meu Portugal*, quanto com a série *Cancioneirinho* do livro *Poesia Vária* (1947), em que também se estabelece um intenso diálogo com a lírica medieval e os seus agentes (Infante 2011), apelando para o passado como uma via privilegiada de descoberta da identidade.

Tal como acontece com Fernando Pessoa perante o murmúrio dos pinhais de Leiria, a sua mente deixa-se levar pelos ritmos e rimas que imagina ouvir dos lábios do corpo jacente. Movido pelo entusiasmo na exaltação das raízes históricas e linguísticas comuns a galegos, portugueses e brasileiros como forma de autoconhecimento, mais do que pelo rigor, mesmo transcreve os versos de uma cantiga de amigo de João Airas de Santiago (*Cancioneiro da Vaticana*, 597) que, erroneamente, atribui ao rei-trovador – cabe lembrar, ainda, que outro deslize nesse sentido se observa no rascunho de um prólogo seu para *Sementeira do Vento*, de Valentim Paz-Andrade, estendendo a Corte do rei-trovador a Vigo, o que foi logo corrigido a pedido do escritor galego (Portela Yáñez, Díaz Pardo 1977: 190).

3.3. O bardo transmontano Miguel Torga

Também ao mosteiro de Odivelas chega o transmontano Miguel Torga em 1984 para visitar o túmulo, experimentando o mesmo sentimento híbrido de emoção e desilusão que exprime num texto que será recolhido no seu volumoso *Diário*. Tal obra torna-se testemunho revelador, com efeito, de várias décadas do século XX, fornecendo múltiplas reflexões em prosa e verso sobre paisagens naturais e humanas que o autor observou durante as suas viagens e outras vivências pessoais.

Trata-se, com efeito, de um dos projetos diarísticos mais ambiciosos de toda a literatura portuguesa contemporânea que visa explicitamente o papel do criador literário como um bardo intérprete de todo o divino e o humano. E, já em várias ocasiões anteriores à deslocação ao Mosteiro de São Dinis e São Bernardo, reivindica-se ali a atenção ao trovadorismo galego-português como espelho de uma original forma de ser e agir. Por exemplo, numa reflexão localizada no Gerês em 1950, declara-se que, quanto mais se percorre o país, mais forte resulta tal convicção: “Os mais belos quadros que possuímos da vida portuguesa, surpreendida nos seus vários aspectos, são trechos de poesia. Meia dúzia de *Cantigas de Amigo*, pedaços do *Cancioneiro Geral*...” (Torga 1999: I, 534).

Aliás, embora em menor quantidade que no caso de Guilherme de Almeida e com maior transmutação das valências semânticas, na própria criação poética de Miguel Torga descobrimos também algumas recorrências aos primórdios líricos que impregnam de espírito identitário o seu discurso. Se o brasileiro procura a sua (re)integração num passado comum, o transmontano insiste na vontade de não se afastar do seu meio natural e civilizacional, apegando-se à aventura coletiva de uma entidade maior que é a pátria: “só podendo ser e sentir-se como indivíduo enquanto se afirma como português” (Sapega 1997: 413).

Quanto à percepção de D. Dinis no *Diário*, torna-se óbvia a intertextualidade com a escrita lírico-épica da *Mensagem*. Embora o transmontano não tenha escrito extensivamente sobre Fernando Pessoa e existam nítidas diferenças entre ambos no tocante à teoria estética, prestou-lhe homenagem na primeira e segunda edição dos *Poemas Ibéricos* (1952 e 1965) e chegará mesmo a nomeá-lo vidente de um futuro-presente Portugal (Morán Cabanas: 2008). Porém, também é verdade que, ao encontro metafísico e profético com o

mundo, Miguel Torga opõe amiúde um contato mais direto com a realidade e experiência quotidianas.

Assim, no relato de um passeio em terras de Leiria datado em 1950, declara que não conseguiu ser surpreendido pelas visões maravilhosas do órfico: “A tarde inteira perdido pelo pinhal de Leiria, a subir às torres de observação e a ver ondular o tal “trigo de Império” de F. Pessoa. Mas, ou fosse do dia ou da minha disposição, não consegui reviver o sentido heroico do poeta” (Torga 1999: II, 1351-1352).

Outra rememoração do rei-trovador no *Diário* aparece datada de 1969 e situada nas proximidades do rio Côa, ou seja, num lugar que marcou os limites entre o reino de Leão e Castela e o de Portugal, sendo D. Dinis que conseguiu avançar a fronteira lusa a partir do Tratado de Alcanizes (1297). Miguel Torga explicita ali, de novo, a sua filiação espiritual e nacional com o monarca como poeta e bardo, justificando que este, que tanto amou as terras transmontanas, não as tenha cantado, pois confiava num oriundo daquelas terras para fazer tal labor. Sente-se, portanto, um ser escolhido por vontade régia: “E eu aqui ando / A ver se consigo / Fazer-lhe, a seu mando, / Um cantar de amigo” (Torga 2000: 779).

Na verdade, Trás-os-Montes aparece elevada à categoria de mito na obra torguiana, ligando-se ao soberano a partir da concessão que este fez de várias cartas forais a Vila Real de Panoias e outros elementos lendários que se sobrepõem igualmente à realidade fatural (Morán Cabanas 2008: 167-180). Precisamente numa conferência de índole política ministrada em Vila Real em 1976, Miguel Torga refere-se à “Vila de D. Dinis” e volta a assumir, por via de filiação com o rei, a sua capacidade para vaticinar a chegada de promissores tempos após 25 de abril (Torga 2001: 251).

Mas, entre todas essas amostras de culto e veneração perante o soberano medieval, é a localizada no seu túmulo que atinge um maior relevo. Nela resulta nítida a vontade de revisitação de textos emblemáticos da literatura portuguesa que oscilam entre a veneração por grandes figuras da história e a crítica dura e amarga a uma sociedade apática, que não reconhece nem valoriza a memória como força impulsora de presente e futuro:

Dorme na tua glória, grande rei
Poeta!
Não acordes agora.
A hora
Não te merece.

A pátria continua.
Mas não parece
A mesma que te viu a majestade.
Dorme na eternidade
Paciente

De quem num areal
Semeou um futuro Portugal,
Confiado na graça da semente (Torga 2000: 823)

Não só ressoa aqui o poema pessoano que glorifica a semente dionisiaca, incidindo na mitificação do rei como trovador, lavrador e profeta, mas também se evidencia a intertextualidade temática e formal (mesmo através de vocábulos que se repetem) com outro poema da mesma obra, “Nevoeiro” (1934). D. Dinis torna-se mesmo “encoberto” pela desmemória a que o submete a sua própria pátria, tal como se põe de relevo no estado do seu túmulo.

Transmite-se a ideia de desencanto perante um Portugal que vive entregue à tristeza, o que condiz com o sono que deve prolongar o grande rei-poeta porque o país não o merece. E, ainda, nessa crítica dirigida a uma nação em letargia, adormecida quando tinha de fixar o futuro, sobressaem léxica e espiritualmente os ecos do Canto X dos *Lusíadas*, em que Luís Camões manifesta a sua decepção perante um povo que foi berço de tantos heróis e hoje está mergulhada “no gosto da cobiça e na rudeza / дума austera, apagada e vil tristeza” (Pimpão 2000: 476). Mas, apesar de tudo, Miguel Torga confia paciente na frutificação do que o monarca semeou, envolvendo os seus versos numa auréola de messianismo.

Tal oposição entre o presente mais imediato *versus* um passado glorioso, associada sempre a uma amálgama de raiva e admiração, constitui mesmo uma isotopia nos textos diarísticos do transmontano. Especial destaque merece, nesse sentido, o texto redigido em 1977 sobre a fisionomia arquitetônica da aldeia histórica de Sortella, em que considera cada monumento que o acaso preservou inteiro ou mutilado apenas como uma sobrevivência insólita que teima em durar a contracorrente (1999: 1351-1352). Se, por um lado, a Pátria o dececiona, por outro entusiasmo-o, negando-se assim a chegar ao desespero em termos absolutos.

4. Considerações finais

Embora sem constância de conhecimento direto entre Guilherme de Almeida e Miguel Torga, a perspetivação de D. Dinis através da viagem a Odivelas coincide na escrita de ambos, sobretudo pelo seu apelo a um resgate do património material e imaterial. Se para o primeiro visitante a figura do mausoléu é o morto de pedra, para o segundo é o adormecido, denominações que, para além de acarretar as denúncias à desídia do presente, parecem inspiradas nos olhos fechados do rosto esculpido. No entanto, nenhum dos autores desiste de observá-lo na sua essência como referente de identidade individual e comunitária, elo com uma idade dourada e apoio mítico para construir um porvir esplendoroso.

A poesia ou prosa poética brasileira de inspiração medieval liga-se, sobretudo nos seus inícios, ao movimento modernista (no qual se inscreve a obra de Guilherme de Almeida), aliança singular se temos em conta que uma das suas premissas era a criação de uma consciência nacional através da emancipação de modelos lusos. Mas o trovadorismo apresentava-se, nas primeiras décadas do século XX, como uma novidade redescoberta que os autores fusionariam com elementos transoceânicos e tropicais (e, no caso do paulista, até com referências explícitas à sua ascendência genealógica galega, lembrando o seu primeiro apelido: Andrade).

Na verdade, a filiação literária do paulista e do transmontano com D. Dinis liga-se a uma consciente vontade intervencionista em prol da memória histórica para render-lhe uma homenagem ao rei no seu túmulo que hoje ganha especial atualidade, tendo em conta a ampla

divulgação do debate e as expectativas geradas pelas obras de restauração recentemente iniciadas no mosteiro de Odivelas.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Guilherme de (1935): *O Meu Portugal*. São Paulo: Editora Nacional.
- BELTRÁN, Vicenç (2014): “Ai flores do verde pino”, Mercedes Brea *et al.*, (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria: dell’Orso, 373-380.
- BUESCU, Leonor Carvalho (1983): *Origem e Ortografia da Língua Portuguesa [de] Duarte Nunes de Leão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COELHO, Jacinto do Prado (1979): “D’Os *Lusiadas* à *Mensagem*”, *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*. Porto: Centro de Estudos Portugueses / Brasília Editores, 307-317.
- EARLE, Thomas Foster., ed. (2008): *Poemas Lusitanos [de] António Ferreira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- EIRÍN GARCÍA, Leticia (2010): “O cancionero de Don Denís como intertexto poético”, M. do Amparo Tavares Maleval e Tato-Fontañá, Laura (eds.). *Estudios galego-brasileiros 4: língua, literatura, identidade*. A Coruña: Universidade da Coruña, 109-132.
- FERNANDES, Carla Varela (2011): “O bom rei sabe bem morrer. Reflexões sobre o túmulo de D. Dinis”, Carla Varela Fernandes *et al.* (dirs.). *D. Dinis: actas dos encontros sobre D. Dinis em Odivelas*. Lisboa: Colibri – Câmara Municipal de Odivelas, 71-92.
- GÓMEZ MORENO, Ángel e KERKHOF, Maxim, eds. (2003): *Poesias completas [del] Marqués de Santillana*. Madrid: Castalia, 641-660.
- INFANTE, Ulisses (2011): “A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio”. *Agália*, 103, 77-110.
- LOPES, Graça Videira (2010): “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”, *Memórias Gestos Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 255-263.
- LÓPEZ, Teresa (1997): *O neotrobadorismo*. Vigo: A Nosa Terra.
- LOURENÇO, Eduardo (1980): “Camões e Pessoa”. *Brotéria*, 111, 54-68.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (1999): *Peregrinação e Poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (2008): “D. Dinis e o trovadorismo galego-português na poesia de Miguel Torga: essência e destino”. *Revista Portuguesa da Humanidade*, 12, 167-180.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel e INFANTE, Ulisses, eds. (2016): *O Meu Portugal [de] Guilherme de Almeida. Crônicas de um desterro*. São Paulo: Annablume.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2001): “*Religio regis* y culto al poder”, *Propaganda e Poder; Actas do Congresso Peninsular de História da Arte*. Lisboa: Colibri, 95-113.

- PACHECO, Milton Pedro Dias (2022): “Nos territórios do Rei. A moradia real de D. Dinis no termo de Lisboa”, João Luís Fontes e Luís Filipe Oliveira (eds.). *Os territórios da Lisboa medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 139-186 [<http://hdl.handle.net/10362/146070>; 13/09/2023]
- PESSOA, Fernando (1985): *Mensagem*. Lisboa: Clássica.
- PIMPÃO, Júlio da Costa, ed. (2000): *Os Lusíadas [de] Luís de Camões*. Lisboa: Instituto Camões.
- PINA, Rui de (1945): *Crónica de D. Dinis*. Porto: Livraria Civilização.
- PORTELA YÁÑEZ, Charo, DÍAZ PARDO, Isaac (1997): *Epistolário [de] Valentín Paz-Andrade*. Sada: Edicións do Castro.
- Portugalia Monumenta Historica* (1856): Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa: I, 199-200.
- QUESADO, José Clécio (2016): “Mensagem, de Pessoa: uma epopeia da modernidade”, *Revista Desassossego*, 15, junho, 66-71 [<https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p66-71>]
- RAMOS, Maria Ana (1999): “Invoco El Rrey Dom Denis... Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*”, Santiago Fortunio Llorense e Tomás Martínez Romero (eds.), *Actas del VII Congrès de la Asociación Hispanica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, I, 127-179.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1995): “O eco de Dom Denis na literatura posterior”, Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, IV, 179-202.
- ROSSI VARI, Giulia (2018): “Um caso de circulação e transformação de património integrado: o túmulo do rei D. Dinis”, Clara Moura Soares e Vera Mariz (eds.), *Dinâmicas do Património Artístico. Circulações, Transformações e Diálogo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 295-303 [<https://doi.org/10.37935/apress.4>]
- SAPEGA, Ellen W. (1997): “O 25 de Abril nos Diários de Miguel Torga: reflexões sobre o sujeito na história”, Francisco Cota Fagundes (org.), *Sou um homem de granito. Miguel Torga e o seu compromisso*. Lisboa: Salamandra, 413-424.
- TORGA, Miguel (1999): *Diário I e II*. Lisboa: Dom Quixote.
(2000): *Poesia completa*. Lisboa: Dom Quixote.
(2001): *Ensaios e Discursos*. Lisboa: Dom Quixote.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis (1904): *Cancioneiro da Ajuda II*. Halle: Max Niemeyer.
- VIEIRA, Afonso Lopes (1927): *País Lilás. Destêrro Azul*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

M. Isabel Morán Cabanas es profesora titular de Literatura Portuguesa en la Universidade de Santiago de Compostela. Uno de sus principales temas de estudio es el *Cancioneiro*

Geral de Garcia de Resende, sobre la que realizó su Tesis Doctoral y publicó varios libros y artículos. Asimismo, prestó una particular atención a las relaciones literarias de diversas épocas en el marco ibérico y en la lusofonía, participando en proyectos autonómicos, nacionales e internacionales. En este sentido, es coautora de monografías sobre rutas literarias del trovadorismo gallego-portugués, la sermonística del padre António Vieira, el diálogo europeo de Mário Martins o el exilio de Guilherme de Almeida. En la citada universidad dirige *GRAALL*, cód.1353 - *Grupo de Análise de Aspetos Linguísticos e Literários na Lusofonia* [<http://tv.usc.gal/mmobj/index/id/4043>]

Fecha de envío: 03-10-2023

Fecha de aceptación: 15-11-2023

VIDA Y OBRA DE DOS ESCRITORAS DESCONOCIDAS: OLIMPIA Y AMANTINA COBOS LOSÚA

(Life and Work of Two Unknown Writers: Olimpia and Amantina Cobos Losúa)^{1*}

Eva Moreno-Lago**

Ana Macannuco Rodríguez***

Universidad de Sevilla

Abstract: Olimpia Cobos Losúa y Amantina Cobos Losúa are two sisters who began writing in the early 20th century. Until now, important details about their biographies, literary output, and literary trajectory were unknown. This article aims to clarify many of the uncertainties surrounding both their lives and works. To achieve this, extensive work in various Spanish archives and research in newspaper libraries has been necessary. The cataloging and organization of the consulted material have allowed for the reconstruction of their personal and professional lives and have opened new lines of research. In addition, the participation of intellectual women in the generational act of '27 is appreciated.

Keywords: Women writers of the Silver Age, Archives, Generation of '27, Journalists, Ateneo.

Resumen: Olimpia Cobos Losúa y Amantina Cobos Losúa son dos hermanas que empezaron a escribir a principios del siglo XX. Hasta la fecha se desconocían datos importantes de sus biografías y su producción y trayectoria literaria. En el presente artículo se esclarecerán muchas de las incógnitas tanto de sus vidas como de sus obras. Para ello ha sido necesario el trabajo en diferentes archivos españoles y el rastreo en hemerotecas. La catalogación y ordenación del material consultado ha permitido reconstruir sus vidas personales y profesionales, así como abrir nuevas líneas de

* Se enmarca en el Proyecto I+D+i FEDER Andalucía 2014-2020, titulado "Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)" y en el proyecto TRANS.ARCH Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses, del programa H2020, ID: 872299 de la Unión Europea.

** **Dirección para correspondencia:** Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología. Calle Palos de la Frontera S/N, 41004 Sevilla (emoreno3@us.es)

*****Dirección para correspondencia:** Departamento de Filologías Integradas. Facultad de Filología. Calle Palos de la Frontera S/N, 41004 Sevilla (amacannuco@us.es)

investigación. Además, se aprecia la participación real de las mujeres intelectuales en el acto generacional del 27.

Palabras clave: Escritoras de la Edad de Plata, Archivo, Generación del 27, Periodistas, Ateneo.

1. Introducción

El 16 y 17 de diciembre de 1927 se celebró en Sevilla el famoso homenaje a Góngora que dio nombre a una de las generaciones más estudiadas de la literatura española: la Generación del 27. La historia ha recalcado continuamente la ausencia de mujeres en ese acto. Dámaso Alonso, invitado y protagonista de este evento, lo pone de manifiesto en su autobiografía:

Cuarenta y cinco personas. Solo cuatro damas, la noche de mi conferencia. Habían entrado por equivocación, sin duda, y se escurrieron como cuatro anguilas en un momento en que yo me bebía un vaso de agua. (Alonso 1969: 155).

Sus palabras dejan claro sus ideas con respecto a las mujeres, concebidas como seres frívolos y sin interés por la cultura, fuera de su terreno y de su espacio en una sala de conferencias. Esta imagen contrasta con la percepción que se tenía de los escritores, considerados, también en palabras de Dámaso Alonso, “maestros indiscutidos”. En el ensayo de Bernal Romero titulado *La invención de la Generación del 27* (2011), se dedica un capítulo a la ausencia femenina que titula “Sin mujeres”. Asegura que “en el momento y en los actos en los que se sitúa el nacimiento del grupo, no hubo mujeres; o si las hubo fueron muy pocas o con escasa relevancia para los actos [...] Quizá por eso en Madrid y en Sevilla fueron una notable ausencia, con solitarias excepciones” (155).

Al rastrear la prensa local sevillana de esos días se descubre un dato revelador: la presencia de una poeta reconocida, según los medios, en el salón de actos de la Sociedad Económica de Amigos del País. A este acto acudieron “casi todos los literatos, artistas y aficionados a las letras de nuestra ciudad”¹, entre los que se encontraba Amantina Cobos². Sin embargo, nada se sabe de ella. No hay estudios que clarifiquen su biografía y su producción literaria. Ni siquiera aparece una pequeña entrada en Wikipedia. No hay rastro de esta escritora, parece que la Historia ha tachado su nombre y su figura de sus páginas. Pero, tal y como recalca Goldchluck sobre el trabajo de archivo, “una tachadura abre el tiempo de otra historia, y se lanza a un porvenir en el que puede reaparecer” (2022: 7).

Descubrir la presencia de esta intelectual hace tambalear el discurso hegemónico y permite mirar lo que había quedado en la sombra. Para que reaparezca Amantina Cobos y,

1 “Inauguración del curso de la sección de Literatura”. *El correo de Andalucía*, Sevilla, 17 de diciembre 1927, p. 1.

2 En el periódico *El correo de Andalucía* (Sevilla) publicado el 18 de diciembre de 1927 se ofrece una relación de algunas personas asistentes: “Entre la selecta concurrencia de intelectuales, artistas y literatos que llenaban el salón, recordamos a doña Amantina Cobos, José Villalobos, Luis Cernuda, Alejandro Collantes de Terán, Gustavo Bacarisas, Joaquín Romero y Murube, Fernando Labrador, Eduardo Lloset, Muñoz San Román Molleja, Laffón, Sánchez Mejías, Juan Miguel Sánchez, Juan Lafita, Fernando Villalón, José Bello, Majó, Núñez C. de Herrera, Mauricio Bacarise, Tamayo de la Peña y otros”, p. 3.

junto a ella, su hermana Olimpia, es necesario abrir los archivos y comenzar la tarea de la búsqueda de datos. Entender a qué archivos acudir para poder encontrar información sobre estas dos hermanas no ha sido una labor fácil por la ausencia de estudios y datos precisos. Sin embargo, poco a poco se han recopilado documentos de diferentes índoles que han permitido construir un relato. Casi todas las referencias encontradas sobre sus vidas estaban dispersas en distintos periódicos y revistas que han permitido obtener detalles rigurosos para seguir buscando en otros archivos. Por ese motivo, los artículos que no están firmados y que solo ofrecen datos concretos aparecen en las notas a pie de página. Todos aquellos que están firmados y que corresponden a entrevistas, comentarios críticos sobre actualidad o creaciones literarias se encuentran en el apartado de referencias bibliográficas. Cada fragmento descubierto se ha puesto en relación con el resto y, a su vez, con el contexto histórico y social. Todas estas noticias se han ordenado y contrastado para comunicar los resultados parciales y mostrar una cartografía lo más completa posible de la vida y la obra de estas dos escritoras. Tal y como afirma Goldchuk, “cada paso dado es un terreno ganado al olvido” (2022: 29).

2. Vidas inéditas, escritoras ignoradas

Amantina Cobos de Villalobos es el nombre que figura en las publicaciones de la escritora presente en el acto generacional del 27. Sus obras fueron impresas en Sevilla y su nombre aparece en la firma de varios periódicos sevillanos. Incluso en muchas reseñas la tildan de sevillana, “la inspirada poetisa sevillana doña Amantina Cobos”³. Por ese motivo, la primera hipótesis condujo a pensar que Amantina era oriunda de esta ciudad. Al buscarla en las hojas del padrón se descubrió que, tanto ella como su hermana, nacieron en Astorga (León). Su nombre real no coincide con el que utiliza para firmar y eso complicó su búsqueda en el Registro Civil. Patrocinio Amancia Cobos Losúa nació el 6 de junio de 1875, según la partida de nacimiento del Registro Civil de Astorga, y en 1878 según la hoja del padrón de Sevilla. Su hermana Olimpia era algunos años mayor, según la hoja del padrón tenía tres años más, es decir, sería de 1875 según este documento, pero coincide con el año de nacimiento de la propia Amantina según el Registro Civil. La partida de nacimiento de Olimpia no aparece en el Registro Civil de Astorga. Todos los documentos hallados indican que también nació en la citada localidad de León. Incluso se ha encontrado un certificado literal de nacimiento adjunto al expediente de la Escuela Normal de Maestras. Comparando los dos que se conservan de Amantina son exactamente igual, pero cambia el año de nacimiento (6 de junio de 1882) que, probablemente, modificaron para entrar en la Escuela Normal de Maestras, como se aclarará más adelante. Con todos estos datos, lo más probable es que Olimpia naciera el 22 de julio de 1872, 1873 o 1874⁴.

Su padre, Pedro Cobos, se dedicaba al comercio y su madre, Gregoria Losúa, a sus labores, como casi todas las mujeres. Sin embargo, llama la atención que, en un país en el

3 “Ateneo”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 23 de diciembre de 1916, p. 3.

4 Las Partida de Bautismo de ambas hermanas pertenecen a la Parroquia de Santa Marta, pero no se pueden consultar porque están en proceso de traslado al Archivo Diocesano de Astorga.

que casi el 80% de las mujeres eran analfabetas, Gregoria no lo fuera⁵. Muy probablemente recibió educación privada en su casa porque su padre, Anastasio, era el farmacéutico de Lerma (Burgos). En esta localidad, en la que también nació el abuelo paterno, parece que vivieron algunos años. Desde Lerma, en 1882 firmaron en *El Siglo Futuro* (diario católico) una protesta contra la persecución del Papa León XIII⁶. Hay otros dos datos importantes que se pueden extraer de esta publicación. Por una parte, es la primera vez que aparece el nombre de Amantina, lo que invita a pensar que era un sobrenombre familiar y no un pseudónimo que ella adquirió cuando empezó a escribir. Por otro lado, se descubre que tiene un hermano, Emilio, y por el orden en el que aparecen este sería el primogénito, Olimpia sería la hermana mediana y Amantina la menor. Se puede deducir también la formación religiosa que recibieron en su infancia, rasgo que posteriormente se apreciará en sus producciones literarias.

No se sabe cuándo llegó la familia a Sevilla, pero en 1896 existe una hoja del padrón con residencia en la calle Santa Ana donde vivían Gregoria, que ya estaba viuda, Olimpia y Amantina (solteras). En varias reseñas de prensa se menciona la profesión como maestras de las dos hermanas. Tras visitar el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, donde se conservan los expedientes de las alumnas desde el siglo XIX, se descubre que ni ella ni su hermana estudiaron en Sevilla. *El Noticiero Extremeño* tenía una sección de noticias sobre la Escuela Normal de Maestras que permitió descubrir que habían estudiado en Badajoz que, en aquel momento, pertenecía al distrito universitario de Sevilla. Sus expedientes demuestran que estudiaron juntas y entraron a la vez, es decir, en mayo de 1904⁷. Se hace necesario recordar que casi todas las mujeres que tenían inquietudes artísticas y culturales estudiaron esta titulación por ser los únicos estudios superiores permitidos para las mujeres hasta 1910. Además, incluso después de la ley de Romanones, que permitió el acceso a la universidad sin permisos extraordinarios a la otra mitad de la población española, era uno de los estudios más solicitados. Ser maestras era una de las pocas profesiones en la que no se cuestionaba la capacidad femenina, estaba aceptado por la sociedad y, además, implicaba una actividad intelectual. Los hombres que estudiaban para maestros eran pocos porque el sueldo era bajo y ellos tenían la posibilidad de estudiar otras profesiones mejor remuneradas (Pérez González 1982: 22).

En los expedientes de las hermanas aparece una copia literal de la partida de nacimiento. Sin embargo, las fechas no coinciden. Según estos documentos, Olimpia nació el 22 de julio de 1881 y Amantina el 6 de junio de 1882. Por lo tanto, en las cartas de la directora de la Escuela Normal de Maestras, se ratifica que ingresaron a sus estudios con 23 y 22 años respectivamente. Si estas fechas fueran ciertas no hubiera aparecido el nombre de Amantina en *El Siglo Futuro*. Se sospecha que se quitaron años porque era difícil ver a mujeres de 30 años estudiando. Muchas alumnas ingresaban con 14 años a estos estudios, como es el caso de Carmen Cuesta que fue posteriormente compañera de Olimpia, y ellas duplicaban esta

5 Según el estudio de Narciso de Gabriel (1997) en 1860 el 86,03% de las españolas eran analfabetas y en 1877 el 80,96%.

6 *El Siglo Futuro*, Madrid, 5 de enero de 1882, p. 1. En protesta contra el escándalo en Roma el 13 de julio de 1881.

7 Conservados en el Archivo de la Universidad de Extremadura, sección 29, caja 9898.

cifra. Además, para ser aceptadas en la Escuela Normal de Badajoz adjuntaron una carta del alcalde de Mérida que confirmaba la buena conducta de las hermanas⁸.

Estos dos datos hacen pensar que no todas las mujeres eran admitidas en estos estudios y que la directora de la Escuela tenía que asegurarse de que sus estudiantes cumplieran una serie de criterios no escritos de forma oficial. Las maestras tenían que mostrar un apego y formación a la religión cristiana y conductas dignas y respetables de una mujer soltera y decente. Del mismo modo, se consideraban cualidades necesarias para las maestras el amor por la verdad y la vocación por la enseñanza, así como una disposición pedagógica y talento educador; todo ello coronado por un firme carácter patriota (Pérez González 1982: 28). Durante los dos años de su formación vivieron en Mérida, pese a que la escuela estaba en Badajoz. No obstante, se deduce que, anteriormente, también habían sido vecinas de esta ciudad. Esta hipótesis la confirma, por una parte, la carta del alcalde de Mérida, que asegura que llevaban varios años en la ciudad, y, asimismo, una noticia del 23 de mayo de 1904 en *El Noticiero Extremeño* que anuncia: “Han regresado a Mérida las distinguidas Olimpia y Amantina Cobos”⁹. El retorno se justifica con la aceptación en la Escuela Normal de Maestras de Badajoz. El 9 de mayo ambas hermanas solicitan a la directora realizar el examen de ingreso para, posteriormente, presentarse a varias asignaturas que habían estudiado libremente¹⁰. Aprobadas las siete materias solicitaron ser admitidas en el primer curso para el mes de septiembre. Durante los cursos 1904/1905 y 1905/1906 no asistieron a las clases, sino que, en cada convocatoria, pidieron a la directora presentarse a los exámenes alegando que habían estudiado privadamente. El 23 de junio de 1906 Amantina solicitó el título de Maestra de 1º Enseñanza Superior, mientras que Olimpia, el 27 de abril del mismo año pidió el de 1º Enseñanza Elemental, obteniendo la titulación Superior el 23 de febrero de 1907, mientras trabajaba de auxiliar interina en la escuela pública elemental de niñas de Mérida¹¹. En abril de 1910, se otorgan algunas interinidades en la provincia de Sevilla y una de ellas es para Olimpia, en la Escuela Superior de Montellano¹². En varias noticias se destaca que estudió la carrera universitaria Filosofía y Letras, sin embargo, es una confusión con su segunda carrera. Realizó un examen de ingreso para la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio en octubre de 1911 en la sección de Letras que se encontraba en Madrid. Esta formación sí la tuvo que realizar presencial, por lo que se mudó a la capital hasta que terminó sus estudios en 1914.

Amantina se asentó en Villanueva del Ariscal hasta octubre de 1909 que se mudó a la capital andaluza tras ganar las oposiciones de auxiliar de Escuela de niñas a la que se presentó en marzo de 1909¹³. En este mismo año fallece su madre, según lamenta en su poema *A*

8 Carta conservada en los expedientes de Olimpia y Amantina Cobos Losúa.

9 “Noticias”. *El Noticiero Extremeño*, Badajoz, 23 de mayo de 1904, p. 2.

10 Las asignaturas de Geografía e Historia Universal; Religión e Historia Sagrada; Aritmética y Geometría; Gramática; Pedagogía; Labores y Corte y Dibujo las realizaron entre el 1 y el 13 de junio de 1904. Las aprobaron todas con sobresalientes y notables.

11 “Noticias”. *El Noticiero Extremeño*, Badajoz, 24 de mayo de 1906, p. 2.

12 “DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. Junta Provincial de Instrucción Pública DE SEVILLA”. *La Revista*, Sevilla, 16 de junio de 1910, p. 1; “Olimpia Cobos Lozúa”. *El magisterio español*, 5 de julio de 1910, p. 6.

13 “Noticias locales”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 13 de marzo de 1909, p. 2. Las oposiciones las gana en mayo, según la noticia de *El magisterio español: Revista general de la enseñanza*, Madrid, 30 de mayo de 1908, pp. 2-3: “Sevilla.—La adjudicación de plazas en las oposiciones á Escuelas de niñas de este distrito, se ha verificado en la forma siguiente: Doña Patrocinio Cobos Lozúa, á la Escuela elemental de Villanueva del Ariscal”.

la *Virgen de los Reyes*, que vivió siempre con sus hijas en sus diferentes mudanzas¹⁴. El 22 de julio de 1915, Olimpia es nombrada profesora numeraria de Gramática y Literatura castellanas con ejercicio de lectura en la Escuela Normal de Maestras de Córdoba¹⁵, trabajando hasta su pronto fallecimiento el 20 de diciembre de 1919. Durante sus años en Córdoba se hospedó en la residencia del Colegio de Santa Victoria, en cuya iglesia se celebró su funeral¹⁶.

El segundo apellido que aparece en algunas de las publicaciones de Amantina, “de Villalobos”, corresponde a su unión matrimonial con el pintor sevillano Manuel Villalobos Díaz¹⁷. Es probable que se conocieran en la Asociación de San Casiano puesto que, desde noviembre de 1909, Manuel formó parte de la junta directiva¹⁸ y en el mismo mes Amantina se asoció a dicha institución¹⁹. También en 1909 ganó el IX Certamen convocado y organizado por la Asociación, del que se conserva publicación (Cobos 1909), repitiendo galardón al año siguiente sin que se sepa el título ni se haya localizado la obra²⁰. Se casaron en la Parroquia de San Martín de Sevilla el 26 de diciembre de 1910²¹.

Amantina Cobos formó parte también de la Asociación española para el progreso de las ciencias²², la Asociación de Maestros Nacionales de Sevilla²³, la Asociación de Maestros de Primera Enseñanza y fue considerada una de las pedagogas implicadas en la renovación y el perfeccionamiento de la enseñanza (Pérez González 1982: 46-47). Tanto es así, que dio varios mítines en pro de la cultura pidiendo la reforma de la enseñanza, como el discurso pronunciado por el Magisterio Femenino en noviembre de 1919²⁴. Este posicionamiento, a favor de la integración de la mujer en el ámbito de la cultura literaria, ya había sido expresado por la autora en el discurso inaugural de una serie de conferencias pedagógicas en Sevilla en 1916²⁵, y reincidió en él a lo largo de los años en sus disertaciones de perfeccionamiento del maestro sevillano. Sirva de ejemplo la conferencia “La literatura en la escuela”:

Salvo honrosas y contadas excepciones, la mujer lee poco; todavía existe en muchos hogares la necia preocupación de que la lectura malea y pervierte la psicología femenina; hablando a un auditorio culto, no necesito probar cuanto absurda es esta creencia, que sin

14 Según Carmen Ramírez Gómez, en 1909 residían en la plaza de Alfonso XIII, número 3 y en 1910 en la calle Santa Clara, 9 (2000: 107).

15 “6 julio – RROO”. *El magisterio español: Revista general de la enseñanza*, Madrid, 22 de julio de 1915, p. 4.

16 Esquela publicada en *Diario de Córdoba* (Córdoba) el día 21 de diciembre de 1919.

17 Según el *Diccionario de Escritores, Maestros y Oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* de Mario Méndez Bejarano, Manuel Villalobos nació el 31 de diciembre de 1864 y estudió en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Además de ser pintor, escribió algunas composiciones poéticas (1925: 114).

18 “INSTRUCCIÓN PÚBLICA. La Asociación de San Casiano”. *La Revista*, Sevilla, 15 de noviembre de 1909, p. 1.

19 “Real Asociación de San Casiano”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 28 de noviembre de 1909, p. 2.

20 “Real Asociación de San Casiano. La fiesta de los maestros”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 22 de noviembre de 1910, p. 1.

21 Archivo de la Parroquia de San Lorenzo: libro 24/Folio 140 vt.

22 “Asociación española para el progreso de las ciencias”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 17 de diciembre de 1913, p. 3.

23 “Asociación de Maestros Nacionales de Sevilla”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 7 diciembre 1927, p. 6.

24 “Noticias”. *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 de noviembre de 1919, p. 3.

25 “Noticias”. *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, La Habana, 13 de septiembre de 1916, p. 2.

embargo se trasmite en muchas familias con un físico y hereditario. Creo que el maestro y la maestra, tenemos una gran parte de culpa y por lo tanto de responsabilidad (Cobos 1927: 70).

2.1. Ser escritoras, una profesión encubierta

Como se ha podido comprobar, tanto Amantina como Olimpia se dedicaron a la enseñanza, en Sevilla y en Córdoba, respectivamente. Pero no se limitaron solo a la educación, ambas escribieron. La más prolífica fue Amantina, pero su hermana también publicó en algunos periódicos locales como *Diario de Córdoba* (1918-1919) y *Revista de la Sociedad de Arqueología y Excursión de Córdoba* (1917-1919), de la que era socia. Sus primeros artículos estaban relacionados con su preocupación pedagógica, una línea que siguieron otras maestras contemporáneas (Carballar Durán 2015: 121). Sus escritos solo vieron la luz póstumamente, en una edición cuidada por su hermana. Bajo el título *Reino de ensueño* (1920), recopiló tanto escritos periodísticos como obras breves en prosa.

Estas obras son cuentos que se publicaron en el *Diario de Córdoba* y que buscan, más que el deleite literario, una finalidad didáctica y moral. Destacan también diversos artículos ensayísticos de la autora sobre cuestiones que le resultaban fundamentales: la situación de la mujer española, la mendicidad infantil, los derechos y deberes de la ciudadanía y la importancia de las bibliotecas para la sociedad. Tras la publicación de *Reino de ensueño*, Amantina reunió todas las reseñas, las ordenó e hizo *Del libro de Olimpia Cobos* (1922).

La primera publicación literaria de Amantina aparece en *El Noticiero Extremeño*. En diciembre de 1904 publica un poema titulado *La Romería*, siendo colaboradora con otras piezas poéticas durante algunos años, coincidiendo con su periodo de formación en Badajoz. Al mismo tiempo también colabora en *Plumas Nuevas* (1906-1907), una revista literaria, científica y de deportes publicada en Mérida (Pulido, Nogales 1989: 322). Con esta tierra siempre tendrá contacto, publicando en *Correo de la Mañana* (1924), *Mérida* (1929-1936), *Gévora* (1953-1957) y *Alcántara* (1953). En Sevilla publica en *La Revista* (1908-1910), *El Correo de Andalucía* (1915), *Andalucía* (1917), *Andalucía futura* (1921), *Oromana* (1926-1927), *Boletín del Real Centro de Estudios Históricos de Andalucía* (1927), *El Noticiero sevillano* (1930-1931), *La Pasión* (1917, 1938), en la revista artística y literaria *Sevilla Gráfica* (1924), en *Andalucía Ilustrada* (1924), así como en el periódico *El Liberal*.

También colaboró con periódicos de otras provincias andaluzas. En Córdoba escribirá en *Córdoba* (1917), *Andalucía* (1918), *La Opinión* (1927, 1929, 1936) además de ejercer como colaboradora en *Diario de Córdoba* (1916-1932). Para Granada escribirá en *La publicidad* (1914, 1922) y *La Independencia: diario de noticias* (1914) y para Cádiz en *Literatura hispano-americana* (1923), *Revista del Ateneo* (1926), *Boletín Real Academia Hispano Americana de Ciencias y artes* (1928) y *Diario de Cádiz* (1924). Esta larga lista de publicaciones en periódicos andaluces y extremeños corrobora la actividad tan prolífica que tuvo y la amplia red literaria que formó gracias a estas colaboraciones de diferentes ciudades.

La primera publicación de la escritora corresponde al accésit del IX Certamen de la Asociación San Casiano, titulada *A la Virgen de los Reyes* (1909), que constituye su única obra firmada con sus apellidos de soltera. En 1917 verá la luz su obra más conocida *Mujeres célebres sevillanas*. Esta antología femenina, prologada por Luis Montoto, no realiza

solo una labor de búsqueda y recopilación de datos; Amantina, a cada biografía de estas 29 mujeres, la acompañó con un soneto de creación propia inspirado en la vida de cada una de ellas. Las figuras rescatadas por la autora constituyen un grupo heterogéneo, son literatas, artistas, nobles, mártires y religiosas; todas ellas sevillanas cuyo nombre quedó grabado en la Historia. La escritora hace un recorrido cronológico a través de su antología, comenzando con intelectuales coetáneas (Blanca de los Ríos, María Tixe²⁶, Mercedes de Velilla, Concepción Estevarena) y finalizando en el siglo II, con Marcia, hermana del emperador Trajano. Su trabajo fue bastante reseñado en prensa y laureado, tanto es así que en 1919 se declara *Mujeres célebres sevillanas* de utilidad para la Primera Enseñanza²⁷. Poco después se publicaron sus dos poesías premiadas en el certamen concepcionista de 1917 bajo el título *Tradiciones sevillanas* (1918). En 1919, se producirá un parón creativo con el fallecimiento de su hermana. En 1924 sacará las novelas cortas *Por Aquella Senda...* y *La Condesita Laurel*, ambas en la colección “La Novela del Día”. Ese año también publica su antología poética más extensa, *Romances caballerescos* (1924). Sin embargo, aún quedan por localizar algunos títulos que se mencionaron en la prensa como *La Célebre Casanova*, *Historia de San Juan de Aznalfarache* (1927)²⁸, *Sevilla en el Siglo XVI* y *Bellezas de Andalucía*. También ganó el certamen literario de Cádiz de 1925 con una obra titulada *La hija de Villaseñor*.

Entre 1922 y 1923, Amantina realiza diversos viajes por Italia, Portugal y otras ciudades andaluzas como Córdoba, Granada y Cádiz. El matrimonio pasaba muchos veranos en Cádiz, como se confirma en algunas noticias locales: “Llegaron de Sevilla para pasar la temporada de baños, la notable publicista doña Amantina Cobos y su esposo D. Manuel Villalobos”²⁹. Tanto es así que fue nombrada Académica de Honor en la ciudad, en 1923³⁰. Fruto de todos estos viajes escribirá algunos poemas que aparecerán tanto en periódicos como en su obra *Romances Caballerescos* (1924).

Durante la Guerra Civil se adhiere al bando franquista, según manifiesta en su artículo publicado en la revista *Haz todo por la patria* (Cobos 1938). Durante la postguerra sus producciones literarias serán exclusivamente religiosas. Hasta el momento solo se encuentran colaboraciones en revistas religiosas locales y una participación en una antología poética titulada *Canto a la Inmaculada*, fruto de un acto homenaje poético en honor a Ramón Soto, celebrado en el Real Círculo de labradores el 5 de diciembre de 1953. En cuanto a su participación en las revistas, la mayoría de los casos son composiciones poéticas que aparecieron en: *La Pasión* (1938), *Luces de Primavera* (1944-1947), *Alma de Sevilla* (1945-1948), *Esplendor* (1946), *Macarena* (1950-1960) y *Albores de Primavera* (1956-1961), así como en las revistas extremeñas *Alcántara* (1953) y *Gévora* (1953-1957). Su muerte se

26 Probablemente María Tixe de Isern conociese a Olimpia Cobos, pues en *Reino de ensueño* dedica un tríptico a la memoria de la fallecida (1920: XXIII-XXIV).

27 “Sección de noticias”. *El magisterio español: Revista general de la enseñanza*, Madrid, 13 de marzo de 1919, p. 7.

28 Fruto de una conferencia en el Ateneo, por ello se conoce la fecha.

29 “Noticia, en notas gaditanas”. *El Guadalete: periódico político y literario*, Jerez de la Frontera, 1 de agosto de 1928, s.p.

30 “Nombramientos de académicos”. Boletín de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes, Cádiz, 1923, p. 6.

puede datar por el apartado “In memoriam”, homenaje a la poeta que se realiza en la revista *Cruz de Guía*, publicada en el mes de enero de 1961.

Además de sus publicaciones, es necesario destacar el papel tan importante que tuvo en las tertulias y en los ambientes literarios de Sevilla. En las diferentes noticias, se aprecia su participación en diversos homenajes y actos culturales. Asimismo, reseña las obras de poetas noveles e, incluso, a ella le reseñan sus publicaciones personalidades ilustres como Luis Montoto o los hermanos Quintero. En las temporadas que frecuenta Cádiz también acude a diferentes veladas literarias en las que recita sus poesías. Asistió a las tertulias de Ángeles Calderón, hermana de la poeta Emma Calderón que en ese momento estaba en Gibraltar, y también a las del poeta Adolfo Quijano. En *El Noticiero Gaditano* se recogen algunos de estos momentos en diferentes veranos de la década de los 20 (Bujones 1922). Cabe destacar la fiesta íntima en el domicilio de Adolfo Quijano, en el que recitó sus poemas como colofón de la noche (Garracut 1923). Ese mismo verano, Hernández Guerrero dice que, antes de marcharse a Sevilla, Amantina reunió a sus amigos “en su hogar para regalarles con unas inolvidables horas de exquisita espiritualidad leyéndoles varios capítulos y poesías de sus próximos e interesantes libros *Sevilla en el siglo XVI* y *Romances Caballerescos*” (1979: 88). También participó del homenaje a las mujeres poetas celebrado en la Artística Gaditana el 11 de agosto de 1924 en el que se leyeron poemas de Amantina Cobos, Emma Calderón, Patrocinio de Biedma y Marcela Blanco, entre otras (Un amigo de E. de P. 1924).

En la época de la posguerra, algunos testimonios mencionan las tertulias organizadas por Amantina Cobos. El historiador José María de Mena afirmó que “llegó a Sevilla en 1948 y le invitaron a participar en la tertulia literaria de la escritora, Amantina Cobos, quien le animó a escribir sobre Sevilla” (2012). El poeta Fernando de los Ríos, sobrino de la escritora Blanca de los Ríos, también asistió a sus tertulias, aunque el vínculo que mantuvieron ambos escritores empezó a principios de siglo:

Una de aquellas tertulias fue la de Amantina Cobos de Villalobos -doña Amantina-, anciana poetisa, casada con el artista Manuel Villalobos, cuyo verdadero nombre era Purificación³¹, que trocó por el más lírico y romántico de Amantina. La tertulia de la anciana poetisa se celebraba en su domicilio particular, en el que agasajaba a los asistentes con cuidado esmero y material cariño (Polaino-Orts 1997: 65).

Fernando de los Ríos y de Guzmán fue también amigo íntimo de Olimpia y escribió varias reseñas de *Reino de ensueño*. El estilo poético y literario de ambos era similar y coincidía con la corriente literaria sevillana donde primaba el costumbrismo español tanto en la poética como en la prosa. La asistencia a estas tertulias y el contacto con otros poetas andaluces permitió que compartieran gustos estéticos similares, en los que primaba el soneto, el romance y, también, el verso libre. Esta característica coincide con la fusión entre vanguardia y tradición que promovieron los poetas de la Generación del 27. Sin embargo, los estilos vanguardistas no tuvieron tanta cabida en la ciudad y, en cambio, sí se promovieron los relatos históricos locales. De esta forma, Amantina aunaba su labor docente y de

31 Es un error de Miguel Polaino-Orts que lo confunde con Patrocinio.

estudiosa porque necesitaba leer, estudiar e investigar acontecimientos históricos y, de otro, su quehacer de escritora, para devolver al pueblo algunos sucesos que se habían olvidado.

3. El ateneo femenino

Uno de los motivos por los que las mujeres no solían frecuentar eventos literarios y culturales, incluido el famoso homenaje a Góngora, era el impedimento de ser socias de algunas instituciones como el Ateneo. Los Ateneos se configuran en la Restauración como el centro de tertulias y divulgación cultural para la vida intelectual (Mainer 1975: 103-104). Si la Restauración, por un lado, trajo este espíritu progresista y la promoción de la cultura provincial y regional, por otro, impuso una serie de medidas en la sociedad española acordes al importante peso de la Iglesia para/con las mujeres. Se llevó a cabo “una campaña puritana y obsesiva, dirigida por las aristócratas católicas, para proteger a la mujer del mayor peligro: la pérdida de la virginidad” (Mangini 2001: 34). La mujer se concebía para albergar el espacio privado, lo que permitía controlar mejor su pureza y, además, desarrollaba mejor sus funciones de madres y esposas en el ámbito doméstico. Los miembros de las diferentes instituciones culturales así lo plasmaban tanto en sus discusiones como en su forma de organizar los ambientes literarios:

Es verdaderamente triste ver de qué manera los hombres, incluso los ilustrados, que debieran tener alguna más benevolencia con la masa ignorante [...] la manera cómo desprecian a la compañera cariñosa.

En Academia, Ateneos, tertulias, los hombres hablan de la mujer como ser único, capaz de arreglar los asuntos domésticos; pero una vez en este el hombre no sabe apreciar en todo su valor los trabajos de la compañera [...] Es ella para una gran mayoría de hombres, una criada con honores de querida (García Guinter 1908).

En estas palabras, publicadas en un periódico sevillano, se percibe el papel que ocupaba la mujer en la sociedad y cómo la trataban los hombres ilustres. Ellas no eran bien recibidas en los círculos intelectuales y crecían sabiendo que no eran espacios destinados para su uso y disfrute. Por este motivo, y también, porque la invitación para el homenaje a Góngora lo realizó Sánchez Mejías a sus amigos, no hubo escritoras ni artistas que participaran en el acto. Pablo-Romero, en su estudio sobre el Ateneo sevillano, afirma que “se prohibía la asistencia a las conferencias a toda persona que no fuera socio del Ateneo, con lo que se excluía por supuesto a las mujeres” (1982: 64). En 1897 Manuel Sales y Ferré, fundador del Ateneo y Sociedad de Excursiones, se queja del impedimento a las sevillanas para poder participar en las actividades del Ateneo y culpa a la institución de no sustraerse de “la superstición andaluza de que la mujer solo debe salir de casa para brillar en exhibiciones de variedad o frívolos entretenimientos” (18).

Pese a las quejas de Sales y Ferré, la situación continuó igual. No pudieron inscribirse como socias. Sin embargo, esto no quiere decir que las intelectuales de la ciudad no acudieran al Ateneo. En 1916 se registra la primera conferencia impartida por una escritora, Blanca de los Ríos, que ofreció una ponencia sobre *El Quijote*. La misma Amantina participó en

varias ocasiones presentando sus libros o impartiendo conferencias. Antes de la publicación de *Mujeres célebres sevillanas* (1917) realizó la lectura de algunos párrafos recibiendo “calurosas felicitaciones, siendo muy aplaudida por el numeroso y escogido público que llenaba el salón”³². Más tarde, escribió varios artículos y charlas sobre diversos temas siendo considerada “la única mujer que actuó en estas charlas de divulgación cultural” (Pablo-Romero 1982: 248). Sin embargo, no todo fueron acertadas colaboraciones y halagos con los miembros del Ateneo. En enero de 1921, Amantina recibió insultos y ataques de varios ateneístas por un artículo publicado en *El Liberal*, titulado “Educar es amar”³³. Varios periodistas e, incluso, ella misma, utilizaron la prensa para defenderse de los agravios³⁴.

Pese a la activa participación de muchas intelectuales en diversas instituciones de la ciudad, no eran miembros oficiales y de pleno derecho, y tenían que ser invitadas por algún socio para acudir a algunos eventos, como el de diciembre de 1927. En el periódico *El Liberal* se puede leer una noticia que menciona la inauguración del curso de la Sección de Literatura del Ateneo, el viernes 16 de diciembre a las 21:00 en la Sociedad Económica Amigos del País, donde aclara que “[l]as personas extrañas á la Sociedad podrán asistir acompañadas de un socio de la misma”³⁵. Para las actividades culturales no estaba prevista la participación femenina, pero sí para la velada posterior, tal y como recalca Dámaso Alonso y señala el periódico *La Unión*³⁶.

Esta restricción de los espacios intelectuales al sector femenino hizo que Amantina Cobos quisiera crear un lugar donde las mujeres se sintieran llamadas a formarse y a participar de los eventos culturales. Muchas ciudades españolas ya tenían un ambiente exclusivo para cubrir las inquietudes intelectuales y Amantina, que había viajado y estaba al día de las noticias nacionales, era consciente de la necesidad de crear una institución que acogiera a las sevillanas. Una de sus precursoras fue la escritora Faustina Sáez de Melgar, que creó el Ateneo de Señoras en 1868, lugar que se presentaba como una asociación de enseñanza universal (Espigado Tocino 2012: 39). En Sevilla, la institución cultural de referencia era el Ateneo, así que decidió fundar el Ateneo sevillano femenino alegando que la mujer estaba cansada de “estar detrás de la reja, mirando con ojos de mora” aquello que hacen los hombres. Alegaba Amantina que “[h]ay que mirarlos cara a cara y batallar abiertamente por el progreso” (Coves 1930: 9).

El Ateneo femenino de Sevilla celebra su primera asamblea el 23 de febrero de 1930. En la entrevista concedida a la revista *Estampa*, Amantina Cobos explicó el cometido de esta nueva institución, empezando por el público al que está destinado: “Claro que [el Ateneo femenino de Sevilla es] exclusivamente femenino. (...) Una conferencia, naturalmente, lo mismo estará a cargo de un hombre que de una mujer. Pero nada más. Esto es para nosotras solas”. También manifestó que estaba abierto a todas las mujeres, desde la obrera hasta la aristócrata, pero que las que más habían apoyado la idea eran las de clase media “la que,

32 “Ateneo”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 23 de diciembre de 1916, p. 3.

33 “ATENEO. Comunicado de los Reyes Magos”. *El noticiero sevillano*, Sevilla, 2 de enero 1921, p. 4.

34 “La fiesta del Ateneo: un incidente lamentable”. *Andalucía futura*, Sevilla, 15 de enero de 1921, p. 108. Su defensa aparece publicada como primera nota junto a un editorial de la revista.

35 “ATENEO: Inauguración del curso de la Sección de Literatura”. *El Liberal*, Sevilla, 16 de diciembre de 1927, p. 5.

36 “Velada inaugural de la Sección de Literatura del Ateneo”. *La Unión*, Sevilla, 17 de diciembre de 1927, s.p.

como yo, por ejemplo, trabaja con independencia [...]. La clase media militante, la alistada en los ejércitos femeninos que luchan por la vida en la calle...”. Del mismo modo, pronunció sus deseos de conceder una educación útil y gratuita para estas mujeres. Según sus palabras, el único que manda en ella es su marido “y mi marido me deja en entera libertad”. En su declaración se puede observar el vaivén entre deber y voluntad del cual Mangini habla en su obra *Las modernas de Madrid*. “Yo cumplo con todos mis deberes. Cumplo con Dios, en mi alma y, en mis costumbres, pero mis ideas son mías...”, sentenciará con rotundidad Amantina en dicha entrevista.

Amantina Cobos profesaba un feminismo católico-conservador que cultivaron figuras como Concepción Gimeno de Flaquer (Mena 2011) y muchas de las aristócratas que vivieron en Andalucía. Esta corriente dista de los feminismos que se estaban viviendo en la capital, con intelectuales mucho más modernas y laicas. Sin embargo, tal y como Gómez Blesa aclara, este movimiento también supuso un gran avance en la conquista de los derechos de las mujeres porque realizaron diversas reivindicaciones como: “la educación superior femenina, la defensa del acceso de la mujer a los trabajos acordes con sus virtudes maternas, la posibilidad de detentar cargos en instituciones de la administración pública” (2009: 43).

Aun así, Amantina, como presidenta, rechazó algunos ataques de instituciones religiosas que la asediaron para otorgarle un título religioso como “Instituto Santa Teresa” o “Instituto del Sagrado Corazón” por ser una “obra amplia, social” (Coves 1930: 9). La prensa que recogió esta noticia abrazó la fundación de la institución como un avance feminista. Así *El Liberal* tituló la comunicación “El feminismo sevillano” y alentó a las mujeres a estar preparadas para participar activamente en los cambios políticos y culturales³⁷. Es importante también destacar que las fotos que se conservan de la inauguración están tomadas en el mismo lugar en el que se celebró el afamado homenaje a Góngora. Se puede apreciar el mismo fondo y casi el mismo encuadre³⁸. Algo que aparentemente puede carecer de valor tiene una enorme significación puesto que, simbólicamente, supone la conquista de un espacio que hasta el momento estaba vetado al sector femenino. Además, implica el avance de los derechos de las mujeres en una ciudad mucho más conservadora que otras como Madrid o Barcelona. Tanto es así que algunos periódicos nacionales que acogieron la noticia lo compararon en el Lyceum Club de Madrid:

Las mujeres sevillanas se disponen a crear un Ateneo femenino. Algo así como el Lyceum Club de Madrid. Como una verdadera posada del espíritu, donde se refugie la mujer, después de evacuadas suficientemente sus actividades domésticas. Aplaudimos sin reserva la idea de las mujeres sevillanas. Un Ateneo femenino, constituye una verdadera válvula de escape para los excesos de presión conyugal.³⁹

Durante el mes de marzo de 1930 estuvieron preparando la casa y la inauguración oficial fue el 1 de abril y se recalcó que “hay un sector que mira con cierto recelo su constitución”⁴⁰.

37 “El feminismo sevillano”. *El Liberal*, Sevilla, 4 de abril de 1930, s.p.

38 “Sección fotográfica”. *La Unión Ilustrada*, Málaga, 9 de marzo de 1930, p. 25.

39 “Comentarios”. *La voz: diario gráfico de información*, Córdoba, 19 de enero de 1930, p. 4.

40 “Inauguración del Ateneo Femenino”. *El Liberal*, Sevilla, 2 de abril de 1930, p. 5.

La acogida de las sevillanas superó las expectativas y antes de la inauguración oficial de la casa había más de 400 socias. La primera actividad que promovieron fue un ciclo de conferencias acerca del feminismo, con el objetivo de que sus socias tomaran consciencia de los logros que son capaces de alcanzar y preparasen “su inteligencia para la nueva lucha que ha de sostener la mujer si quiere conseguir y afirmar sus futuros derechos” (Cobos 1930) a la que invitaron a Blasco Garzón y a Carmen de Burgos. No se sabe con exactitud cuántos años duró el Ateneo puesto que Cobos lamenta reiteradamente la falta de medios y recursos. Durante 1930 se registran varias actividades en la prensa y se pierde el rastro a partir de 1931.

4. Conclusiones

Las figuras de Olimpia y Amantina Cobos Losúa no merecen ser indiferentes. La Historia ha olvidado sus nombres y la labor cultural y literaria que realizaron. Ellas participaron activamente en los movimientos literarios y artísticos del momento, compartiendo algunas características con muchos de los grandes escritores de la Literatura Española. La dedicación a la enseñanza las vincula también con el quehacer de los poetas de la Generación del 27, denominados como la generación de los poetas-profesores. Muchos de ellos fueron profesores de estudios superiores, que tenían un mejor sueldo que los maestros y les permitía dedicarse a las letras sin la presión de la subsistencia económica. Tanto Amantina como Olimpia Cobos accedieron profesionalmente a las Escuelas Normales, que eran estudios superiores, en lugar de ocuparse de las niñas de la enseñanza elemental. En el caso de Olimpia ganaba un sueldo superior a la media de los maestros. Justo antes de morir ganaba 4.000 pesetas anuales mientras, en 1923, el sueldo medio en España era de 2.759 pesetas (Pérez González 1982: 70). Estar en esferas consideradas universitarias les permitía tener mayor contacto con las actividades culturales, enseñar los movimientos literarios contemporáneos e, incluso, tener discípulas.

Además, cultivaron las letras y recuperaron composiciones poéticas de la tradición literaria como los romances. Muchos de sus artículos reivindicaban el avance de la educación de la mujer. En el caso de Amantina creó una institución cultural pionera en Sevilla, ocupando el espacio de los poetas de la Generación del 27 que visitaron la ciudad en el homenaje de Góngora. Se movió en diferentes ambientes literarios y a partir de los años 40 organizó una tertulia en su propia casa que supuso un lugar de referencia para intelectualidad sevillana.

Este artículo ha pretendido cubrir los aspectos más fundamentales tanto de la vida como de la obra de estas dos escritoras. Sin embargo, aún quedan datos por descubrir que aclararán muchas incógnitas no resueltas en este trabajo. Rescatar la vida y la obra de estas intelectuales pasa a ser un acto de justicia literaria e histórica. Además, abre futuras investigaciones, como la realización de ediciones contemporáneas que permitan rescatar del olvido sus obras literarias que, actualmente, son inaccesibles, y el análisis filológico de las mismas. Asimismo, el estudio del Ateneo femenino de Sevilla inicia una línea que no está explorada. Al mismo tiempo, se demuestra que la idea preestablecida de la participación femenina en el acto generacional del 27 no es cierta. Había intelectuales interesadas en participar tanto como ponentes como de oyentes. Sin embargo, al no ser ni invitadas por el

torero ni socias de estas instituciones, su asistencia estuvo limitada porque no todas tuvieron la posibilidad de tener un socio que las acompañara al evento. La fundación del Ateneo femenino dos años después con tanta asistencia femenina es un indicador de que la mujer sevillana estaba interesada en la cultura y en los eventos intelectuales, desafiando así el discurso que hasta ahora había permanecido en la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1922): *Del libro de Olimpia Cobos*, Amantina Cobos (ed.). Sevilla: Escuelas profesionales salesianas de Artes y Oficios de Sevilla.
- ALONSO, Dámaso (1969): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- BERNAL ROMERO, Manuel (2011): *La invención de la Generación del 27*. Córdoba: Editorial Berenice.
- BUJONES, Ramones (26 de septiembre de 1922): “Unos bellos versos y un leve comentario”, *El Noticiero Gaditano*, Cádiz, 1.
- CANAL SUR (2012): “José M^a de Mena, escritor”. Sevilla. [<http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/jose-ma-de-mena-escritor/>; 03/06/22].
- CARBALLAR DURÁN, Olivia (2015): *La situación de las mujeres periodistas en Sevilla durante el franquismo y la incipiente democracia (1939-1981)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- COBOS LOSÚA, Olimpia (1920): *Reino de ensueño*, Amantina Cobos (ed.). Sevilla: Escuelas Prof. Salesianas de Artes y Oficios.
- COBOS, Amantina (16 de diciembre de 1904): “La Romería”, *El Noticiero Extremeño*, Badajoz, 2.
- (1909): *A la Virgen de los Reyes*. Sevilla: El Mercantil Sevillano.
- (1917): *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla: F. Díaz y compañía.
- (1918): *Poesías premiadas en el certamen concepcionista de 1917*. Sevilla: Lib. e Imp. Eulogio de las Heras.
- (1924): *La Condesita Laurel*. Sevilla: Casa Velázquez.
- (1924): *Por aquella senda....* Sevilla: Talleres Tipográficos. Viuda de L. Izquierdo.
- (1924): *Romances caballerescos*. Sevilla: Casa Velázquez.
- (1927): “La literatura en la escuela”. *Conferencias pedagógicas pronunciadas en esta Universidad, con motivo del curso de 1927, por los Sres. D. Antonio Guiraúm Martín, D. Antonio Miguel Pérez y D^a. Amantina Cobos de Villalobos*. Sevilla: Asociación Provincial del Magisterio de Primera Enseñanza, 57-73.
- (22 de abril de 1930): “Carmen de Burgos en el Ateneo Femenino”, *El Liberal*, Sevilla, 1.
- (30 de abril de 1938): “La Nueva Rendición”, *Haz todo por la patria*, Madrid, 2.
- COVES, Fernando (25 de febrero de 1930): “El Ateneo femenino de Sevilla”, *Estampa*, Madrid, 9.
- ESPIGADO TOCINO, Gloria (2012): “Los caminos de la emancipación feminista en el siglo XIX: Andalucía y España...”, María Dolores Ramos Palomo (coord.).

- Andaluzas en la historia. Reflexiones sobre política, trabajo y acción colectiva.* Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 25-55.
- GABRIEL, Narciso de (1997): “Alfabetización, semialfabetización y analfabetismos en España (1860-1991)”. *Revista Complutense de Educación*, nº1, vol. 8, 199-231.
- GARCÍA GUINTER, Manuel (5 de diciembre de 1908): “De las mujeres”, *La Revista*, Sevilla, 3.
- GARRACUT (3 de agosto de 1923): “Apuntes de sociedad”, *El Noticiero Gaditano*, Cádiz, 1.
- GOLDCHLUK, Graciela (2022): *El libro de la vieja (tiempos de archivo)*. Buenos Aires: Vera editorial cartonera.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes (2009): *Modernas y vanguardistas: mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1979): “Datos para la historia de las letras gaditanas (1900-1930)”. *Gades*, nº 2, 135-154. [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/datos-para-la-historia-de-las-letras-gaditanas-1900-1930/html/;03/06/22>].
- MAINER, José Carlos (1975): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Los libros de la frontera.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- MENA, José María de (2011): *Historia de Sevilla*. Barcelona: Plaza & Janés. [<https://bibliotecacomplutense.odilok.es/info/historia-de-sevilla-00146925;03/06/22>].
- MÉNDEZ BEJARANO, Mariano (1925): *Diccionario de Escritores, Maestros y Oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Sevilla: Gironés.
- PABLO-ROMERO, María (1982): *Historia del Ateneo de Sevilla (1887-1931)*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Eugenio (1982): *El magisterio sevillano a comienzos del siglo XX*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- POLAINO-ORTS, Miguel (1997): “«Canto a Cazorla» y otros poemas inéditos de don Fernando de los Ríos y de Guzmán. Edición y estudio preliminar”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 166, 49-100.
- PULIDO CORDERO, Mercedes y NOGALES FLORES, Tomás (1989): *Publicaciones periódicas extremeñas (1808-1988)*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000): *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- SALES Y FERRÉ, Manuel (1897): *Ateneo y sociedad de Excursiones de Sevilla: décimo aniversario de su fundación*. Sevilla: Establecimiento tipográfico de El Orden.
- UN AMIGO DE E. DE P (13 de agosto de 1924): “En la artística gaditana. Velada magna”, *El Noticiero Gaditano*, Cádiz, 2.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Eva Moreno-Lago es doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla, obteniendo el premio extraordinario de doctorado. Es miembro del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753). Ha obtenido diferentes contratos de investigación tanto predoctoral (FPU) como postdoctorales. Actualmente es profesora en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Es presidenta de la Asociación Universitaria de Estudios de la Mujeres (AUDEM) desde 2018 y vicepresidenta de la Asociación Benilde. Sus investigaciones han versado sobre diferentes escritoras de la primera mitad del siglo XX y sus resultados se han mostrado en congresos internacionales de diferentes países (España, Portugal, Francia, Italia, Polonia, Argentina, Grecia y Marruecos) y en publicaciones tanto en editoriales del primer cuartil del SPI como en revistas científicas. Ha ganado el primer premio de Innovación Docente y Buenas Prácticas María Moliner convocado por la Cátedra Leonor de Guzmán con un trabajo titulado “Rotas. Historias reales sobre vidas destrozadas por la violencia machista en España. Aplicación didáctica” (2021). En 2022 ha recibido el premio Mujer e Investigación otorgado por el Ayuntamiento de Sevilla.

Ana Macannuco es graduada en Periodismo por la Universidad de Sevilla y realizó un máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente investiga en la Universidad de Sevilla gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) en el Departamento de Filologías Integradas y cursa el programa de doctorado en Estudios Filológicos en la línea de investigación “Mujer, escritura y comunicación”. Es componente del grupo de investigación “Escritoras y Escrituras” (HUM753) y su tesis, “Prensa y literatura en las escritoras andaluzas de la Edad de Plata”, se inscribe en el proyecto impulsor de esta colección: “Andaluzas Ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900- 1950)” (FEDER US-1381475). Además de ser miembro de este proyecto, participa en “Trans. Arch. Memorias Colectivas y usos subalternos” y forma parte de la Junta Directiva de AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres).

Fecha de envío: 08-07-2023

Fecha de aceptación: 09-09-2023

LA NOVELA CORTA ESPAÑOLA DEL EXILIO: NOTAS PARA UNA REIVINDICACIÓN HISTÓRICO- LITERARIA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS

(The Spanish short novel of exile: notes towards a
literary-historical focus and the construction of a corpus)

Carmen María Pujante Segura*

Universidad de Murcia

Abstract: On the one hand, the short novel has lived in the shadow of other narrative genres such as the novel and the short story, and on the other, Spanish exile literature of the 20th century has lingered in the shadows of the “official” literature (the peninsular, the canonical in that sense), it is not difficult to deduce the resounding neglect or banishment of the short novel by Spanish writers in exile following the civil war, for which no study has been provided to date. In light of the prominent but scarce studies on this literary genre, especially those of a historical nature, this article proposes to offer some preliminary notes that contribute to its repositioning in literary histories and the compilation of a corpus text. This is also an assertion aiming to open up new avenues for research and approaches to the short novel.

Keywords: Short novel, Exil, Canon, History of Literature, Literary Theory.

Resumen: Si, por una parte, la novela corta ha vivido a la sombra de otros géneros narrativos como la novela y del cuento y, por otra, la literatura del exilio español del siglo XX lo ha hecho a la sombra de la literatura “oficial” (la peninsular, la canónica en ese sentido), no es difícil colegir el rotundo olvido o destierro de la novela corta de escritores españoles en el exilio que siguió a la guerra civil, para la que no ha aportado ningún estudio hasta la fecha. A la luz de los destacados pero escasos estudios sobre ese género literario, especialmente los de cariz histórico, se propone aquí aportar unas primeras notas que contribuyan a su reubicación en las historias de la literatura y a la confección de un corpus

* **Dirección para correspondencia:** Carmen M.^a Pujante Segura. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Campus de La Merced. 30001 Murcia (carmenpujante@um.es).

de textos, reivindicación con la que se desea también abrir otras vías de investigación y acercamiento a la novela corta.

Palabras clave: Novela corta, Exilio, Canon, Historia de la Literatura, Teoría literaria.

El género de la novela corta ha vivido una suerte de exilio propio dentro de la teoría, la crítica y la historia de la literatura (Pujante 2017), situación que se ve redoblada en el caso de la novela corta española escrita en el exilio que conllevó la guerra civil. No existe un estudio hasta la fecha sobre ello, a pesar de que las aportaciones bibliográficas en torno a la novela corta son destacadas tanto en el plano teórico como en el histórico.

En el plano teórico, la dificultad declarada por gran parte de los estudiosos a la hora de definir el género de la novela corta en diferentes épocas pivota principalmente sobre la delimitación de sus propias características (Martínez Arnaldos 1996), especialmente frente al cuento y frente a la novela. De acuerdo con el planteamiento de Albaladejo Mayordomo (que parte del nivel macrosintáctico de transformación como organización vinculada al sistema de mundos), dentro de la narrativa se asume la diferencia entre un relato extenso como la novela y un relato breve, que a su vez se bifurcaría subgenéricamente en cuento y novela corta (1998: 303). Aparte de la acotación teórica, quedan referidas otras propiedades del género de la novela corta de acuerdo con cada etapa histórica como, en el caso que nos atañe, su evolución del siglo XIX al XX, periodo en el que se centra Albaladejo a través de textos de Clarín, pero también Chevalier en el panorama histórico que traza desde la Edad Media. Por su cualidad de concentración narrativa el relato breve buscaría un acontecimiento decisivo o un momento de crisis que plasmará, conviviendo con técnicas y temas tradicionalmente cuentísticos, asuntos y situaciones mayoritariamente contemporáneos, especialmente la novela corta al privilegiar el momento presente: espacio-temporalmente la novela corta albergaría la posibilidad (reducida) de duración, a diferencia del cuento, al que le bastaría el instante, además de que en la novela corta tendría presencia un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, en general la vida del protagonista (Chevalier 1999: 21-24). Constatándose históricamente que se trata de un género que no ha dejado de cultivarse, llamativa por improbable sería la ausencia de novelas cortas en el exilio español en contraste con la edad dorada que vivió este género literario durante el primer tercio del mismo siglo (Martínez Arnaldos 1975). Solo recientemente se ha venido a suplir, por ejemplo, la carencia de un estudio de conjunto sobre la novela corta española escrita desde mediados del siglo XX hasta la actualidad a través de un estudio de Pujante (2019), en el que, por otro lado, se puede encontrar un balance de las principales aportaciones teórico-críticas.

Estas constataciones no vienen acompañadas de un espacio propio en las historias de la literatura españolas en el que ubicar el género de la novela corta. Entre los ejemplos allegados por Pujante, puede resultar ilustrativo el del octavo volumen de la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico (1980)—centrado en la “Época contemporánea: 1939-1980” y dirigido por Ynduráin con la colaboración de Valls—. Después de esbozar un panorama de la vida cultural de ese periodo, se opta por organizar las obras atendiendo al criterio de los géneros literarios, concretamente los de poesía, novela y teatro (esto es, la tríada genérica canónica), por lo que se echa en falta una subdivisión para la narrativa breve, incluyendo la novela corta. Por otro lado, en

el seno de esa historia de la literatura los estudios sobre la novela sí distinguen entre la escrita en la Península o fuera de ella a causa del exilio, con la advertencia incluida en la introducción a la sección correspondiente a la novela –a cargo de Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin– de la variedad y complejidad de criterios a la hora de estructurar histórica y críticamente ese género literario en ese periodo (1980: 318-352). Aunque no se aluda expresamente a la narrativa breve, se podría afirmar que la historia de la novela corta española cultivada en el exilio supondría un estudio no menos complejo y que *a priori* se podrían “trasplantar” o considerar los mismos criterios que para la novela. Así pues, haciendo nuestras las advertencias sobre los condicionamientos –adversos– planteados por la novela española del exilio para analizar cómo influyen en el estudio de la novela corta paralela, más allá de la cantidad o la calidad de los textos, se habrá de considerar la incomunicación entre la Península y el exilio, la dispersión de los exiliados o la irregularidad de las ediciones (y, por ende, su difícil accesibilidad y completitud), además de “la inexistencia de una auténtica tradición crítica que haya decantado los valores”, con su consecuente efecto de mitificación y confusión (Rico 1980: 339). Otra consecuencia, de la que seguramente se resentirá el estudio de la novela corta, es el protagonismo bibliográfico –justamente– concedido a determinados escritores como Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender e incluso Manuel Andújar (precisamente los estudiados en dicha historia literaria), en detrimento de otros como Eugenio Granell o Paulino Masip, escritores también de novela corta¹.

Con todo, la novela corta, en particular la escrita entre 1939 a 1975, no solo permanece a la sombra de la novela, sino también de la del cuento. La novela corta en esa otra España se sigue cultivando tras la guerra civil, especialmente dentro del mundo de las revistas literarias, de forma paralela al género cuentístico. Casas (2007) ha estudiado el relato breve dentro del periodo comprendido entre 1948 y 1969, a colación de lo cual subraya la convivencia de maneras plurales de abordar la escritura del cuento, oscilando primordialmente entre la tradicionalidad narrativa y la innovación abanderada por la Generación del Medio Siglo. El mencionado estudio nos sirve para advertir –una vez más– la ausencia de consideración hacia las novelas cortas, aunque también la habitual escritura alternante tanto de novelas cortas como cuentos destinados a ser publicados en ese mundo de las revistas por parte de autores como Carmen Laforet, Francisco Ayala o Segundo Serrano Poncela (estos dos últimos, exiliados).

En las investigaciones centradas en otros géneros cultivados en el exilio como la poesía, como el estudio de Ramos (2010), no deja de subrayarse la importancia del mundo de las revistas. En su caso, el estudio de Caudet (1992) se centra en las revistas del exilio en México, entre las que destaca *Las Dos Españas*, la revista de Arana y Andújar, en la que existía una

1 Pujante (2019) también remitía como ejemplo, entre otras, a la *Historia de la literatura española* de 2011 de Mainer –siempre atento en sus investigaciones a la literatura del exilio–, concretamente al periodo de la “Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010” (abarcado en el séptimo volumen, a cargo de Gracia y Ródenas). Dentro del apartado dedicado a “Autores y obras” se habla de “la restitución en marcha”, que llega tras un periodo de “ruinas” gracias a una “nueva baraja literaria” de escritores españoles. Uno de ellos es José María Merino, adalid del “contar por gusto”, novelista que es igualmente escritor de cuentos, pero también de “novelitas” como las que componen *Cuatro nocturnos* (1999). Asimismo, se asume un periodo de “bajamar del experimentalismo narrativo” ejemplificado con Lourdes Ortiz y con Marina Mayoral que, como bien se apunta, se había estrenado narrativamente con una novela corta, *Cándida, otra vez* (1979), para pasar en 1988 a escribir en gallego, por ejemplo, la obra *Unha árbore, un adéus*, reelaboración del relato *Plantar un árbol*, que precisamente obtuvo el Premio “Gabriel Sijé” de Novela Corta en el año 1981 y que después retomó en dos novelas desde la perspectiva de otro personaje. Así, se explicita en esta historia el membrete de “novela corta”, aun sin poder evitar la oscilación y la escasez.

sección para poemas y otra para el cuento del mes (pero no para la novela corta, género que sí cultivaron sus dos promotores). De cara al estudio de la novela corta se hace evidente, pues, la necesaria consideración de la historia “peregrina” del libro republicano, la que traza Santonja (2003) para el caso de España y México. En cambio, en los estudios particulares sobre la literatura española del exilio no tienen tanta cabida los autores “peregrinos”, como se puede observar con el de Rodríguez (2009), que reúne a los autores canónicos de ese periodo, especialmente en su faceta de novelistas, aludiendo a la posibilidad de hacer extensivas sus conclusiones al resto de géneros literarios (por ejemplo, estudia a Manuel Andújar, pero a través de su obra concentracionaria *St. Cyprien plage...*).

El mundo de las colecciones de novelas cortas ha sido estudiado en su apogeo desde 1907 gracias a *El Cuento Semanal* (Magnien *et al.* 1986), pero falta información sobre ese mundo editorial en el exilio. Tampoco en el estudio sobre editoriales y revistas del exilio republicano (Aznar 2006) se hallan menciones explícitas al mundo editorial de las novelas cortas en ese momento histórico-literario. Ese fenómeno forja su propia personalidad, marcada por el sello de un auténtico fenómeno literario español imitado por “hermanas menores” como las colecciones de *La Novela Corta*, que “huiría” al exilio francés en los años cuarenta y continuaría publicando relatos en español, o *La Novela Ideal*, que se vio transformada en *La Nouvelle Idéale* y publicada esta también en el exilio francés en los años cincuenta pero con relatos mayoritariamente en francés. No obstante, en la *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España* de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, que abarca de 1907 a 1957 (por lo que no cubriría todo el periodo de la dictadura y el exilio), se registran datos escasos pero interesantes sobre la vida de las colecciones en el exilio. Dentro de las colecciones de novela corta distingue las colecciones menores y las colecciones de posguerra, aludiendo aparte a las colecciones literarias de inspiración política y distinguiendo, a su vez, las de 1922-1930, las de la Segunda República y las de la guerra civil (no se reserva un espacio a las colecciones del exilio). Las colecciones de posguerra no vivirían tanto un declinar sino intentos fallidos de recuperación y de repesca de determinados autores (Sánchez Álvarez-Insúa 1996: 41-47). Así pues, está por emprenderse el registro exhaustivo de las colecciones de novelas cortas publicadas en el exilio, aunque algunos pasos ya se han dado en esa dirección.

Villarías (2002), entre los pocos estudiosos de las colecciones de novelas cortas posteriores al primer tercio del siglo XX, se ha referido al agotamiento de ese modelo editorial que instauraba Eduardo Zamacois con *El Cuento Semanal*, agotamiento constatado con la colección que promoviera Alberto Insúa en 1941 en Argentina, donde habían proliferado con más o menos fortuna este tipo de colecciones desde el periodo de entreguerras. En esa colección, llamada *Nuestra Novela*, colaborarían escritores tanto españoles como argentinos, en un intento –fallido por causas bélicas y también literarias– por incentivar la cultura intelectual entre los que abandonaron el país con la guerra civil (no necesariamente exiliados), como afirmaba su promotor. Este, Insúa, buscó también publicar novelas cortas o *nouvelles* inéditas de autores notorios, pero de lo más variado ideológicamente, tal y como se aprecia en su selección de relatos que, no obstante, tienden al romance y no tanto a reflejar la guerra (la mundial o la española), lo que se constata con los dos relatos del propio Insúa ahí publicados:

La curiosa impertinente y *Dos muñecas de París*². Hay que destacar igualmente *La Novela Española*, publicada entre 1947 y 1949 por Ediciones Franco-Españolas en el exilio francés de Toulouse, considerada por Villarías (2014) la mejor colección de novelas cortas publicada por los exiliados, tanto en español como en francés. Con las limitaciones y modestia de otras colecciones similares, en ella no solo participaron anarquistas exiliados ni se limitó a la venta en kioscos, lo cual ciertamente acrecienta su interés. Hubo supuestos inéditos, como *El hotel vacío*, de Eduardo Zamacois, que aparece firmado y fechado en Buenos Aires en 1947, pero que en realidad fue publicado en los años 20. Aparte de otros autores clásicos como Lope de Vega, se rescatan otros textos publicados en colecciones de principios de siglo como los de Dicenta, Miró o Zozaya. En los relatos que se conservan, “predominan las narraciones detalladas y testimoniales del conflicto civil recién perdido” (Villarías 2014: 141), como *El vado* de Sender o *El cautivo de Argel* de Endériz, donde se equipara la situación de Miguel de Cervantes con los exiliados en las cárceles que se ven constreñidos al recuerdo de su país. Además, resulta interesante saber que Zamacois tuvo la iniciativa de emprender otra colección en el año 1939 en el exilio cubano con el nombre precisamente de *La Novela Corta*, si bien no pasó del primer número, escrito por el propio Zamacois, que no obstante prometía un elenco de escritores compuesto por exiliados españoles eminentemente³.

2 Su primera obra, de 1907, ya aludía a Cervantes: *Don Quijote en los Alpes*. Posterior, *La curiosa impertinente* viene introducida por una nota titulada “Alberto Insúa y la crítica”, aludiendo a su éxito de ventas, debido a las traducciones y al hecho de que desde 1937 vive “entre nosotros”, esto es, en Buenos Aires, donde participa en revistas y diarios. “La colección contiene un conjunto variopinto de escritores enfrentados por su filiación política. Con independencia de su nacionalidad, comparten la colección textos de representantes de la más rancia y conservadora ideología: católicos (Barreda, Calandrelli, Domínguez); franquistas (Pemán), mezclados con otros igual de radicales pero de signo contrario: marxistas declarados (Luis Franco); anarquistas (Arlt); pro-republicanos (Córdova Iturburu), y con otros mucho más ambiguos o difíciles de definir: Gómez de la Serna, que abandonó España durante 1931, o el propio Insúa, residente en Buenos Aires desde la evacuación voluntaria de Madrid durante la Guerra Civil (1937). [...] Dada la proximidad de su derrota, los republicanos –en caso de tener dinero para gastar en literatura– no comprarían colecciones donde apareciesen escritores franquistas, y éstos o los germanófilos argentinos, tampoco, dada la presencia de escritores de filiación marxista. La colección de Insúa parece haber intentado un equilibrio ideológico en el peor de los momentos posibles” (Villarías 2002: 399).

3 Cuadriello, en *El exilio republicano español en Cuba*, profundiza en diferentes artes y profesiones, y dentro de la literatura se refiere a distintos géneros como la poesía, la novela y el cuento, donde introduce la referencia a Zamacois y a su literatura galante trasnochada; aparte de una novela, alude a una novela corta: “*Los oídos del alma* consistió en el primer número del proyecto editorial «La Novela Corta», que se proponía dar a conocer cada quince días, en tiradas masivas, una noveleta original de diversos autores. Vio la luz exactamente el 4 de noviembre de 1939 con una nota bio-bibliográfica de Zamacois firmada por M. S. R., de seguro las iniciales del exiliado español Mariano Sánchez Roca, quien poco después fundó la Editorial Lex. En el reverso de la portada incluyó la relación de «Nuestros Colaboradores», integrada por José Bergamín, Paulino Masip, Ramón J. Sender, Alfonso Rodríguez Castela, Alejandro Casona, Manuel Altolaguirre, Leandro Blanco, Antonio Ortega y Ángel Lázaro, entre otros escritores del exilio republicano dispersos por diferentes países, así como los autores cubanos Luis Felipe Rodríguez, José Antonio Ramos y Enrique Serpa. Anunciaba para su próxima salida la noveleta de Benjamín Jarnés *Brunilda en llamas*, pero no hemos podido confirmar que en realidad haya sido publicada. Sin lugar a dudas éste fue uno de los proyectos culturales de los exiliados españoles en Cuba que terminaron en fracaso” (2009: 150). Revisando en el catálogo de la BNE, *Los oídos del alma* ya había sido publicada en 1930 por Atlántida y en 1935 por la colección Emporio, con más de doscientas páginas. En cuanto a *El hotel vacío*, más allá de la figura del Cupido con los ojos tapados y de una mujer mirando de reojo, en realidad, como en otras de las novelas cortas de esa colección, poco erotismo o sicalipsis se podía encontrar en este relato de Zamacois publicado en el número 223 de *La Novela de Hoy*, pero rescatado en *La Novela Española*. Se trata de un relato “teatralizado”, construido sobre diálogos puestos en boca de los particulares personajes: después de aparecer en la primera escena “Mi amigo” y “Yo” hablando sobre el amor y las mujeres a colación de un tal Fabián que es artista y después de una serie de discusiones, el Corazón y el Amor morirán y, como consecuencia, el hotel (del título) se quedará vacío.

Estas mínimas consideraciones serían dignas de una mayor profundización dentro de un estudio específico de recepción y recuperación de textos en el exilio español, incluso de aquellos no concebidos desde la situación del exilio, como sucede con los de la siguiente colección que, además, fueron publicados en francés, salvo uno que, no obstante, también data de los años 20, como es el de Federica Montseny. Entre el constante contacto con Francia a través de las revistas y las colecciones españolas (Pujante 2014), se ha de considerar un “rebrote tardío” de *La Novela Ideal*, colección militante desde el anarquismo que va decayendo en el Bienio Negro de la II República (Siguán y Marco 1981), la bautizada justamente como *La Nouvelle Idéale* (Serrano 1986), que se anuncia como sigue: “supplément mensuel de *CNT. Correspondance*, «La Nouvelle Idéale», 4 rue de Belfort, Toulouse. Mandats, *CNT* (hebdomadaire)”. Publicada en Toulouse cada mes, seguramente de 1955 a 1959, se propone mantener la línea de la colección española en sus cincuenta y ocho números. En ese suplemento de la Confederación Nacional del Trabajo, clandestina en España y exiliada en Francia, por deseo expreso en el número 40 se alternarían relatos en francés y en español, objetivo que no sería alcanzado, salvando la inclusión en el número siguiente de *Los hijos de la calle* de Federica Montseny (relato que, aun rescatado por esos motivos en el exilio, data realmente de 1926). También incluiría entre sus números algunas traducciones de obras que fueron publicadas anteriormente en *La Novela Ideal*; de hecho, de manera simbólica, según su estudioso, el primer número de la colección francesa no sería otro que la traducción del primer número de la colección española como *Mon ami Jules* de Adrien Delvalle (Adrián del Valle)⁴.

No obstante, cabría mencionar otra colección, olvidada entre las olvidadas, como es *La Novela Popular (Contemporánea. Inédita. Española)*, que publicó cada quincena hasta sesenta y seis números entre los años 1965 y 1967, dependió de Alfaguara y fue dirigida por Jorge Cela Trulock. Entre la nómina de autores y novelas que censa Lozano en su estudio particular sobre la colaboración en ella de Alonso Zamora Vicente, aun en la diversidad de los colaboradores, “apreciamos un predominio de escritores que se encuentran en la década de los treinta años de edad: los que eran niños en la guerra, los nacidos entre 1925 y 1936, conocidos como la «generación del medio siglo»” (2003: 112), y entre ellos, los exiliados Manuel Andújar, Eugenio Granell o Francisco Ayala. A falta de un estudio exclusivo de esta interesante colección, aquí ha de ser revalorizada por proporcionar una plataforma de publicación para escritores españoles que volvían del exilio, aunque en un principio solo fuera a través de sus textos. Además, con esta colección se ha de apreciar que este medio editorial español sigue vivo durante el franquismo.

Como se viene observando, pues, se hallan raras pero destacables excepciones encaminadas a abrir el estudio sobre la novela corta en el exilio. Ya en su temprano estudio Velilla (1981) aludía explícitamente a la novela corta *El clavo* de Eugenio Granell (en particular, dentro de la novela de la segunda generación del exilio) y también a *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender (oscilando en las menciones entre novela y novela

4 Se ha podido acceder a los siguientes relatos, conservados en la Bibliothèque de la Rue de Paris: *Histoire d'un jour gris* (n.º 21), de Vida Esgleas-Montseny, hija de Federica Montseny; *L'Aliéné* (n.º 30), de Alexandre Herzen, adaptado por André Prudhommeaux; *Entre Austerlitz et Orsay (Scène de la vie populaire)* (n.º 44), de Pierre-Valentin Berthier, habitual colaborador; y *Ombres et Lumières* (n.º 49), Georgette Delpon-Balaguer.

corta e incluyendo un comentario textual detallado que bien podría servir para justificar que, estilística y estructuralmente, se trata de una novela corta). Asimismo, cabría destacar la reciente línea emprendida por Moro (2022), amplia por cuanto abarca la narrativa breve (sin olvidar la novela corta), poniendo el foco en el elemento del espacio a propósito de dos autores exiliados como Sender y Aub; además, Moro (2020) ha indagado en otros textos catalogables como novelas cortas escritos por Paulino Masip, Segundo Serrano Poncela y, también, Luisa Carnés –autora de *La hora del odio*, de 1944 (texto inédito hasta 2014)–. Ante tal necesidad crítica, por un lado, la revista *Quimera* dedica un número del año 2005 a “La narrativa breve del exilio republicano” y, por otro lado, se publica una recopilación de relatos del exilio republicano en 2016 a cargo de Larraz y Sánchez Zapatero; además, arroja luz de optimismo y justicia de cara a la novela corta del siglo XX, en especial tras el año de 1939, el *Manual de literatura española* de Pedraza y Rodríguez de 1996.

El de *Quimera* representa uno de los estudios elementales que encabeza una labor de rescate e investigación, aunque dedique una atención mayor al cuento (más allá de oscilaciones terminológicas) y a determinados autores como Aub, Ayala, Dieste, Barea, Sender, Masip, Andújar y Conte, en detrimento de la novela corta y de otras firmas. De esta narrativa breve del exilio destacaría la libertad debida a la ausencia de censura así como la complejidad formal y estilística, presentes en historias que solían plasmar el episodio de la guerra sin renunciar a ampliar los temas. Además, se apreciaría cierta evolución: desde los años 40⁵, cuando se publica la mejor colección, que no sería otra que la de las cuatro “narraciones” de *La cabeza del cordero* de Ayala; pasando por los años 50, cuando Ayala publica *Historia de macacos* pero también cuando Aub escribe sus *Crímenes ejemplares* y Arana su novela corta *El cura de Almuniaced*; hasta llegar a los años 60, cuando se inicia el regreso escalonado de escritores a España y las primeras publicaciones de relatos escritos en el exilio (sin tratar la guerra civil pero sí con una actitud autocrítica), cuando Sender publica las novelas cortas *Las gallinas de Cervantes* y cuando, además, sale a la luz el estudio sobre la literatura del exilio de Marra-López (1963). Según afirma Pérez Bowie (2005) en ese monográfico, el cuento tiende a la modernidad literaria, apreciable especialmente en Ayala y Aub, lo que habría de cuestionarse o matizarse para el caso de las novelas cortas, aunque se pueda observar cierta densidad psicológica en Serrano Poncela o la presencia de lo surreal en Sender, además de la oscilación entre lo realista y lo poético. Con todo, la voluntad de renovación formal se podría verificar con las novelas cortas especialmente a través del juego con el narrador, con una anécdota nimia y con la intertextualidad, juego que bien maneja Francisco Ayala y que se podrá apreciar también en otros autores.

5 Se podrían traer a colación otros tantos estudios sobre el cuento español de los años 40 y principios de los 50, etapa que es, “en lo que respecta al relato breve, la que peor conocemos, la menos leída y estudiada” (Díaz, González 2002: 121), porque una vez más se pierden en la prensa y no se retoman en antologías. Como en el relato extenso, la tendencia predominante será la realista, muchas veces de corte decimonónico, pero: “En cualquier caso, el rasgo que resulta característico en la época es el enfoque argumental del cuento” (2002: 121). Destacarán los argumentos sencillos, con final sorprendente, con temáticas en torno a la Guerra Civil, seguidas de otras de vena humorística y poética con las que estilizar la realidad social. En esta línea destacarían autores como Alemán Sainz o Torrente Ballester, además de Laforet. Con todo, como añaden los estudiosos, el contexto explicaría la abundancia también de la temática amorosa y sentimental, así como una narración de tipo costumbrista, pero también fabulística o maravillosa. Así pues, aun en esa variedad, sigue habiendo cierto argumento en estos cuentos españoles que ya llegan a mediados de siglo, lo que no se pone en duda para la novela corta.

Aun a la sombra de otros géneros literarios, la recopilación de textos elaborada por Larraz y Sánchez Zapatero, *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español* (2016), representa una feliz iniciativa con la que se continúa haciendo justicia literaria. Se distinguen tres bloques o tiempos para los relatos: “Memoria de España y de guerra”, “Por los caminos del exilio” y “La vuelta imposible”. Aunque se opte por ese marbete genérico aséptico y al mismo tiempo se sancione un determinado canon –reclamado en su introducción–, en general se recopilan textos breves o cuentos, a excepción de “El regreso” de Francisco Ayala y “Cirios rojos” de Segundo Serrano Poncela, textos más largos. Con todo, esta antología viene a ratificar una vez más que los autores alternaron su producción literaria de novela corta con la de cuento: aparte de los citados, se incluyen Arana con “Mosén Anselmo”, Masip con “El alfar”, Sender con “El buitre” y Andújar con “La mujer de Fabián”, entre otros como Max Aub y M.^a Teresa León. Ya advierten Larraz y Sánchez Zapatero, en concreto en el “Prólogo: escribir desde el exilio, escribir el exilio”, de las dificultades entrañadas por el género de la narrativa en razón de la determinación de un canon, la consecución del corpus literario o la ausencia de homogeneidad y de tradición: “Hitos solitarios es lo que se tiende a considerarlos, ajenos tanto a la tradición narrativa española como a su propio desarrollo, lo que, en definitiva, equivale a secuestrarlos en un pertinaz exilio de la historia” (2016: 11). De hecho, tal y como recuerdan a raíz del artículo de 1981 del propio Francisco Ayala titulado “La cuestionable literatura del exilio”, no les resultaría evidente hablar de una novela (y, añadimos, menos de una novela corta) que, escrita en esas condiciones, comparta formas y temas en general; en cambio, confirman el hecho de que en la literatura española, la de dentro y la de fuera de la península, había mediaciones –especialmente a través del medio editorial– que, de hecho, se confirman con la publicación de novela corta.

Entre las historias de la literatura, resulta ilustrativa la que ofrecen Pedraza y Rodríguez por cuanto no se olvidan de la novela corta –a pesar del sintomático vaivén terminológico– y por cuanto conceden un tratamiento diferente a los autores. Se explayan especialmente en la narración del siglo XX: a partir de tal marbete se puede confirmar, por un lado, la predominancia narrativa en ese periodo frente a la dramaturgia y el ensayo e incluso la poesía, y, por otro lado, el recurso a una etiqueta amplia para la narración sin distinguir subgéneros. Dentro del tomo consagrado a la “Posguerra: narradores” se reserva un importante espacio para los novelistas del exilio que, no obstante, publicaron entonces otros géneros narrativos. Se comienza con Rosa Chacel, a la que se le dedica, entre otros, un apartado genérico para “Relatos”. Le sigue Ramón J. Sender: se disecciona la gran variedad de novelas del autor y se reserva uno de los últimos apartados a su “narrativa breve” en el que, sin titubeos, se incluyen explícitamente novelas cortas y colecciones de relatos que, se añade, comparten los mismos principios estéticos e ideológicos de la narrativa extensa del autor. La trayectoria de Sender arranca en 1940 con *Mexicayotl*, unos relatos mítico-legendarios seguidos de *La llave* en 1960 y *Novelas ejemplares de Cíbola* en 1961, volumen con doce relatos, cinco de los cuales ya habían aparecido en la primera colección; además de “relatos”, los denominan “obritas”, entre las que destacaría una novela, *La madurez del profesor St. John*, “la más larga y densa de todas” (1996: 60), seguida cronológicamente de la novela corta o novelita *Los tontos de la Concepción* (1963), subtitulada *Crónica misionera*.

En 1967 editaría *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parábolicas*, volumen encabezado por otra novelita. Todo ello se completaría con *El extraño señor Photynos y otras novelas americanas* (1968), *Novelas del otro jueves* (1969), *Relatos fronterizos* (1972) o *El Mechudo y la Llorona* (1977), pues su obra, incluyendo su narrativa breve, fue extensa; sin embargo, no se alude a las novelas cortas que publicó sueltas en colecciones literarias, como *El vado*. Contrastaría Sender con el tratamiento del siguiente escritor, Ayala, dentro de cuya obra se mencionan títulos de narraciones (véanse sus *Obras completas*, publicadas en 2012), pero no explícitamente alguna novela corta pues, por ejemplo, se habla de *El rapto* como de una “obrita” (huelga advertir que el uso de estos diminutivos no pocas veces induce a ambigüedad, pues podrían referirse a la extensión, la calidad o la importancia de la obra en cuestión). Además de estos nombres de narradores en el exilio, están los de otras figuras como Barea, Salazar Chapela o Botella Pastor, entre otros aquí censados como Arana, Serrano Poncela y Andújar. En cuanto a José Ramón Arana, en 1950 publicaba *El cura de Almuniaced* (2005), que incluía, además de la “novela” que le da título, cuatro relatos breves, a los que se añadían otros para ser reunidos póstumamente en *¡Viva Cristo Ray! y todos los cuentos* (1980); dentro de sus novelas cortas, además de la citada estaría *Can Girona*, que sería la primera publicada en España, en concreto en 1972, aparte de la reedición de *¡Viva Cristo Ray!*. También Segundo Serrano Poncela publica relatos, sobre todo por medio de colecciones varias, destacando como novelas cortas las incluidas en *La puesta de Capricornio*, del año 1959. A colación de Manuel Andújar, entre otras narraciones sobresaldría *La sombra del madero*, de 1966, novela corta que sería la primera obra del escritor publicada en España y que se rescataría en *Narraciones*, colección de 1989 que incluye *Las ilusiones subversivas*. Interesante es la mención en esa historia literaria a “Un caso aislado de novela surrealista: Eugenio F. Granell”, escritor que, tras algunas otras obras, publicaba en 1967 *El clavo*, una novela corta que, también en su caso, no sería sino la primera de sus obras publicadas en España tras el exilio⁶.

6 Continuando con la historia de la literatura de Pedraza y Rodríguez, después de estos narradores del exilio, en un panorama general de la narrativa de posguerra en España están Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester, escritores canónicos (como causa-consecuencia del periodo franquista) que, no obstante, también fueron cultivadores de la novela corta, especialmente dentro del círculo editorial de las colecciones de novelas cortas que pervivía desde *El Cuento Semanal*. Esta cuestión permite revalorizar y reposicionar una vez más el género de la novela corta en España, en especial en ese periodo, pues constituiría un error y un sesgo asociarlo con escritores fuera del censo nacional español, e incluso fuera del territorio y el panorama literarios de nuestro país. Para Torrente Ballester se incluye “Una muestra de narrativa breve: *Las sombras recobradas*”, pues escasa fue su narrativa breve: en 1979 publicaba ese libro de relatos (extensos) y novelas cortas, un compendio de materiales sueltos que nos resultaría difícil caracterizar genéricamente. Pero también se reserva en esa historia un espacio para las novelas cortas de Cela: similares a los relatos, a juicio del propio escritor alguna no era tal, sino más bien “una novela que se quedó corta”. Además de reincidir en la (auto) justificación asociada al (no)género de la novela corta, el caso de Cela también serviría para confirmar otra tendencia o necesidad, como es la de la recopilación de novelas cortas publicadas sueltas en colecciones *ad hoc*. Pero para escribir la historia de la novela corta española del exilio, del mismo modo como se ha de conocer su historia dentro del panorama literario español, se ha de contar con los narradores de la inmediata posguerra. Aparte de cotejar los criterios o marbetes empleados para historiar la narrativa española de posguerra (en este caso, los de realismo tradicional, tremendismo y tendencias varias, aunque habrían de repensarse de cara a los escritores exiliados), con ellos se vendría a corroborar que, si se hace mención, es a las novelas y los cuentos, no a las novelas cortas ni a sus vías de edición y publicación, lo cual resulta indispensable para el estudio. De hecho, muchos de ellos, como Carmen Laforet, Elisabeth Mulder o el mencionado Camilo José Cela, publicaron en una de las últimas colecciones de novelas cortas, *La Novela del Sábado*.

Aun dentro de un corpus que no puede ser definitivo⁷, este estaría compuesto por Cecilia G. de Guilarte, con unas novelas cortas publicadas en México en los años 40 que, sin embargo, aún no han sido encontradas; Luisa Carnés, con una novela corta de los mismos años pero recientemente publicada; José Ramón Arana, con una novela corta que de algún modo anuncia la célebre novela corta de Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español* (1991), publicada por el propio Arana como *Mosén Millán*; Manuel Andújar y Eugenio F. Granell, con una novela corta cada uno, publicada entre otras obras en la España de la dictadura franquista aun estando en el exilio, una novela corta publicada suelta o exenta en la colección *La Novela Popular*, la última de la línea de series literarias inaugurada por *El Cuento Semanal*; Paulino Masip (2002), con novelas cortas con las que se despidió de la literatura, en concreto conformando un volumen de cuatro relatos editado por él mismo en México; Segundo Serrano Poncela, con bastantes novelas cortas en compilaciones concebidas como tales por el autor; Juan Espinasa, con un extraño relato publicado en una revista mexicana; y el celebrado Francisco Ayala, gran escritor de novelas cortas –en recopilaciones pero también sueltas como *El rapto*– incluido dentro de la literatura del exilio, aun siendo él uno de los que cuestionara tal etiqueta en aquel célebre artículo y aun pudiéndose tratar del autor más canónico dentro de esta suerte de rescate de escritores de novela corta.

A partir de incesantes registros y búsquedas, a modo de antología cronológica este corpus quedaría compuesto por los siguientes textos, a los que se podrían añadir otros publicados en las colecciones de novelas cortas en el exilio que están por explorar:

1942

Cecilia G. de Guilarte: *El camino del corazón, El milagro de la vida y Orgullo de casta*⁸

7 Para leer y estudiar algunos textos de estos autores ha sido necesaria la colaboración e implicación de no pocas personas, a las cuales desde este mismo momento se les ha de reconocer un sentido agradecimiento. Fernando Valls ha sido el gran intercesor en muchas cuestiones y conexiones, especialmente para el rescate de textos perdidos en bibliotecas y colecciones. Después de varios años de búsqueda, gracias al profesor César García de Lucas (que encontró la aguja en el pajar) y a la investigadora Esther Lázaro (que pudo finalmente acceder), hemos podido disponer de los textos conservados en la Bibliothèque de la Rue de Paris, una muy peculiar y pequeña biblioteca anarquista que conserva algunos números de *La Nouvelle Idéale* (según Serrano en su estudio de 1986, salvo algunos números, la colección de *La Novela Ideal* estaría conservada en el *Institut Français d'Histoire Sociale*, dentro de los Archivos Nacionales de París, pero no hemos podido localizarla por esa vía). Por fortuna, tras las aproximaciones de los últimos años también hemos podido dar con las publicaciones de la colección *La Novela Española* gracias al Instituto Cervantes de Toulouse, en particular a través de la Biblioteca Manuel Azaña; además de enviar con celeridad y amabilidad los textos, han hecho posible a través de la página electrónica de la 'Colección Novela Española: exilio español en Francia' el acceso a las portadas de diferentes números, ilustradas por Antonio Argüello. Para el texto de Espinasa intercede Iliana Olmedo desde México. Igualmente, hemos de dar las gracias a Ana Mary Izascun Ruiz García por enviar los textos posibles de Cecilia G. de Guilarte, su madre, escritora sobre la que también nos dieron pistas Félix Marañón y José Ángel Ascunce. Igualmente, a Pol Madí se le debe un fructífero intercambio de textos e impresiones, especialmente a raíz de *Novelas del otro jueves* de Ramón J. Sender. Una vez más, se le han de dar las gracias al catedrático Manuel Martínez Arnaldos, que no duda en rastrear entre el pajar de sus estudios y colecciones otras "agujas" que permitan seguir estudiando el género de la novela corta.

8 Estas novelas cortas de las que se hallan referencias (por ejemplo, en la *Auñamendi Eusko Entziklopedia*) no se han podido localizar. En cambio, las novelas de Cecilia G. de Guilarte, *reporter* de la CNT (2007), son accesibles fundamentalmente gracias a su publicación o reedición en España a su regreso como, por ejemplo, *Cualquier que os dé muerte* (Barcelona, Linsa, 1969), e incluso en centros mexicanos, como la Biblioteca Nacional de México, donde se puede encontrar *Nació en España*, de 1944. Igualmente, se ha rescatado y estudiado su representación del teatro en

*La novela corta española del exilio:
notas para una reivindicación histórico-literaria y la construcción de un corpus*

1944

Luisa Carnés: *La hora del odio*

1948

Ramón J. Sender: *El vado*

1949

Francisco Ayala: *La cabeza del cordero* (y *Los usurpadores*, poco antes)

1950

José Ramón Arana: *El cura de Almuniaced*

1953

Ramón J. Sender: *Mosén Millán*, titulada *Réquiem por un campesino español* en 1960

1954

Paulino Masip: *La trampa*

1955

Francisco Ayala: *Historia de macacos*

1959

Segundo Serrano Poncela: *La puesta de Capricornio* y *La raya oscura*

1961

Segundo Serrano Poncela: *Un olor a crisantemo*

Ramón J. Sender: *Novelas ejemplares de Cibola*

1964

Juan Espinasa: *Los comulgantes*

1965

Francisco Ayala, *El rapto*

1966

Manuel Andújar, *La sombra del madero*

1967

Eugenio F. Granell, *El clavo*

1969

Ramón J. Sender, *Novelas del otro jueves*

A un trabajo prospectivo se ha de reservar la tarea de indagar en la heterogeneidad y excepcionalidad que destaca a la luz del perfil de los autores del corpus, las vías de edición y publicación, la temática y los diferentes tratamientos narrativos presentes en sus novelas cortas, considerando los personajes y el marco espacio-temporal, además del estilo y las influencias literarias. Dentro del amplio abanico literario, más allá de aciertos y desaciertos, se estudiaría hasta qué punto nuestros escritores de novelas cortas en el exilio han sabido ajustar esos factores literarios a los condicionamientos de ese género narrativo y de sus circunstancias.

el exilio y su literatura dramática, además de su tratamiento de la mujer en algunas de sus obras. Afortunadamente, los relatos que la autora publicó para *La Novela Ideal* se pueden encontrar en la BNE, que en su catálogo incluye el enlace a la Biblioteca Digital Hispánica, donde se halla la reproducción de *Mujeres*. Con todo, además de las dificultades asociadas a este trabajo, la autora aparece en el catálogo como “Cecilia García”, lo que en ocasiones puede también contribuir a perderle la pista. Como se decía al inicio, este podría ser un buen lugar y un buen momento para hacer una llamada a desempolvar algunas fuentes y a contribuir a la “biblioteca del exilio”, incluso con la reedición, por ejemplo, de novelas cortas publicadas en México.

Conclusiones

El estudio de la novela corta, constante y notable pero no profuso ni consabido, parece seguir estigmatizado o *exiliado* debido a cierta inercia. Concédasele, no obstante, a este género narrativo el indulto de la crítica y la historia literarias, y más si cabe a la hora de delinear la historia de la novela corta española en el exilio, pues a las exiguas investigaciones y a las reincidentes infravaloraciones se han de sumar descuidos o relegaciones, como justamente lo sería la carencia de un estudio cohesionado y abarcador sobre la novela corta española posterior al año 1936. Así, asumiendo los vínculos entre exilio y literatura (y en particular con la novela corta, con su amplia gama de diferencias), solo cabe emprender la tarea que dentro de un marco mayor esté en condiciones de suplir la ausencia detectada y que contribuya a la iluminación, valoración y reposicionamiento de la novela corta cultivada durante el exilio por escritores españoles. A partir de todo ello, pues, el estudio de la novela corta española del exilio ha de aunar tanto las aportaciones eminentemente históricas y sociológicas como las de cariz crítico-teórico, un trabajo que, con aspiraciones exhaustivas y prospectivas de cara a aquilatar un corpus, también alberga la esperanza de alentar otros estudios y búsquedas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ANDÚJAR, Manuel (1989): *Narraciones: La sombra del madero. La ilusión subversiva*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ARANA, José Ramón (2005): *El cura de Almuniaced. Cuentos* (ed. Luis A. Esteve Juárez). Sevilla: Renacimiento.
- AYALA, Francisco (2012): *Obras completas. Narrativa* (ed. Carolyn Richmond). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- AZNAR, Manuel (ed.) (2006): *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- CARNÉS, Luisa (2014): *De Barcelona a la Bretaña francesa: episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española (memorias); seguido de La hora del odio: narración de la guerra española*. Sevilla: Renacimiento.
- CASAS, Ana (2007): *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*. Madrid: Mare Nostrum.
- CAUDET, Francisco (1992): *El exilio republicano en México: Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- CHEVALIER, Maxime (1999): "Prólogo", M.^a J. Lacarra (ed.). *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"). Barcelona: Crítica, 9-24.
- CUADRIELLO, Jorge D. (2009): *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI.
- DÍAZ, Epicteto y GÓNZÁLEZ, José Ramón (2002): *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza.

- GUILARTE, Cecilia G. De (2007): *Cecilia G. de Guilarte, reporter de la CNT: sus crónicas de guerra*. Bilbao: Beta III Milenio.
- LARRAZ, Fernando y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2016): *Los restos del naufragio: relatos del exilio republicano español*. Madrid: Salto de Página.
- LOZANO, Miguel Ángel (2003): “Alonso Zamora Vicente en «La Novela Popular». «Un balcón en la plaza»”, *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional “La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos”)*. Alicante: Universidad de Alicante, vol. I, 109-118.
- MAGNIEN, Brigitte *et al.* (1986): *Ideología y texto en El Cuento Semanal*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- MAINER, José Carlos (dir.) (2011): *Historia de la literatura española*, vol. 7 (“Época contemporánea: 1914-1939”). Barcelona: Crítica.
- MARRA-LÓPEZ, José-Ramón (1963): *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975): *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*. Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.
- (1996): “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo* (3.ª época), 1, 47-66.
- MASIP, Paulino (2002): *La trampa y otros relatos* (ed. M.ª Teresa González de Garay). Sevilla: Renacimiento.
- MORO, Angela (2020): “Desde los márgenes: Luisa Carnés entre Guerra Civil y exilio”, Luca Cerullo y Yasmina Romero (eds.). *Incómodas: escritoras españolas en el franquismo*. León: Eolas, 205-224.
- (2022): *Fuera de lugar: La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender*. Sevilla: Renacimiento.
- PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros (1996): *Manual de literatura española* (3.ª ed.). Tafalla: Cenlit.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2005): “La modernidad de la narrativa breve del exilio”, *Químera*, 252, 21-25.
- PUJANTE, Carmen M.ª (2014): *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio crítico entre autoras*. Madrid: Síntesis.
- (2017): “La historia y la teoría literarias ante la novela corta contemporánea en España (desde mediados del siglo XX hasta hoy)”, Manuel Martínez Arnauldos y Carmen M.ª Pujante Segura (eds.). *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Murcia: Editum, 155-166.
- (2019): *La novela corta contemporánea*. Madrid: Visor.
- RAMOS, Manuel J. (2010): *Las alas de Ícaro: de poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*. Madrid/Cáceres: Biblioteca Nueva/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- RICO, Francisco (1980): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII (“Época contemporánea: 1939-1980”, coord. Domingo Ynduráin, con la colaboración de Fernando Valls). Barcelona: Crítica.

- RODRÍGUEZ, José (2009): *Dos patrias en el corazón, estudios sobre la literatura española del exilio*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996): *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Asociación de Libros de Viejo.
- SANTONJA, Gonzalo (2003): *Los signos de la noche: de la guerra al exilio, historia peregrina del libro republicano entre España y México*. Madrid: Castalia.
- SENDER, Ramón J. (1991): *Réquiem por un campesino español* (19.^a ed.). Barcelona: Destino.
- SERRANO, Carlos (1986): “Relato breve y literatura militante: en torno a *La Novela Ideal*”, *Formas breves del relato (Coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, 1985)*, Aurora Egido y Yves-René Fonquerque (eds.). Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 221-242.
- SIGUÁN, Marisa y MARCO, Joaquín (1981): *Literatura popular libertaria: trece años de “La novela ideal” (1925-1938)*. Barcelona: Península.
- VELILLA, Ricardo (1981): *La literatura del exilio a partir de 1936*. Madrid: Cíncel.
- VILLARÍAS, José María (2002): “El agotamiento del modelo editorial de Zamacois: una fugaz colección de novelas cortas de Alberto Insúa”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 27, 395-410.
- (2014). “«La Novela Española» (1947-1949): la mejor colección de novelas cortas publicada por los exiliados en Toulouse”, *A la sombra del exilio. República española, Guerra Civil y exilio*, Angelina Muñoz-Huberman y José M.^a Villarias Zugazagoitia (coords.). México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 127-143

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Carmen M.^a Pujante Segura es Profesora Titular del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Murcia. Filóloga hispánica y francesa, dedica especial atención en sus estudios a la narrativa del siglo XX y XXI, al género de la novela corta y a las escritoras, así como a los ejes temáticos de los proyectos de investigación de los que forma parte, como la interdiscursividad, la retórica cultural, la literatura del exilio y la historiografía literaria. También ejerce como crítica literaria en diversos medios editoriales. Entre sus publicaciones destacan las monografías siguientes: *De la novela corta y la ‘nouvelle’ (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras* (Síntesis, 2014) y *La novela corta contemporánea* (Visor, 2019).

Fecha de envío: 15-05-2023

Fecha de aceptación: 15-06-2023

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN *EN PLAN (DE)*.
RECORRIDO SOCIOLINGÜÍSTICO EN EL ESPAÑOL
HABLADO DE LA CIUDAD DE GRANADA
(About the Construction *en plan (de)*. Sociolinguistic Itinerary
in the Spanish Language Spoken in the City of Granada)*

Doina Repede**
Universidad de Granada

Abstract: The study of the construction *en plan (de)* in contemporary Spanish presents itself as fertile ground for the analysis of grammaticalization processes. The varied functions it takes on in discourse have been the subject of studies on different oral and digital corpora. On this occasion, based on a newly compiled corpus of semi-directed interviews (2020-2023) in the city of Granada, we aim to analyze the frequency of use and functions of *en plan (de)* from a sociolinguistic perspective. In general terms, the prevalence of the pragmatic variant is confirmed over the adverbial one, but there is also the emergence of new discursive functions not documented so far in previous studies. Finally, the analysis of the social distribution of this form reveals a higher use in the first generation, especially among men.

Keywords: *En plan (de)*, Adverbial locution, Discourse marker, Orality, Corpus, Spanish spoken in Granada.

Resumen: El estudio de la construcción *en plan (de)* en el español actual se presenta como un terreno fértil para el análisis de los procesos de gramaticalización. Las constantes funciones que adquiere en el discurso ha sido objeto de trabajos sobre diferentes corpus orales y digitales. En esta ocasión nos proponemos, a partir de un corpus de entrevistas semidirigidas de recién recopilación (2020-2023) en la ciudad de Granada, analizar la frecuencia de empleo y las funciones de *en plan (de)* desde una

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto *Agenda 2050. El español de Granada: procesos de variación y cambio espaciales y sociales*. Ref. PID2019-104982GB-C53.

** **Dirección para correspondencia:** Facultad de Filosofía y Letras, Campus Universitario de Cartuja, 18071, Granada, drepede@ugr.es.

perspectiva sociolingüística. En términos generales, se corrobora el predominio de la variante pragmática en detrimento de la adverbial, pero también la incursión de nuevas funciones discursivas no documentadas hasta ahora en los estudios previos. Finalmente, el análisis de la distribución social de esta forma pone de manifiesto un uso mayor en la primera generación, especialmente varones.

Palabras clave: *En plan (de)*, Locución adverbial, Marcador del discurso, Oralidad, Corpus, Español de Granada.

1. Introducción

La construcción *en plan (de)*, que se define típicamente por su inmediatez en la interacción conversacional, así como por su frecuente uso y difusión en el lenguaje juvenil, “en particular [en] las secuencias de carácter descriptivo y narrativo” (Costa Otero 2021: 25; Méndez Orense 2016), se ha convertido últimamente en objeto de estudio de los lingüistas, y ya son varios los trabajos que se han centrado en esta unidad en español (Rodríguez Lage 2015, 2017; Rodríguez-Abrunheiras 2015; Catalá Pérez y Perdomo Carmona 2017; Repede 2020; Grimalt Crespo 2021; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022; Rojas 2023).

Si partimos de la definición que nos ofrece el *DLE* en su versión online, actualizada en 2022, “8. m. coloq. Actitud o propósito. *Todo se llevó a cabo en plan amistoso*”, observamos que apenas en la acepción número ocho del sustantivo común *plan* podemos encontrar una referencia a la estructura *en plan*, que se recoge con un valor modal, bajo la etiqueta de coloquialidad. Tampoco podemos dejar de mencionar el hecho de que la construcción *en plan*, junto con las unidades *rollo* o *tipo*, se considera una muletilla del lenguaje juvenil y sigue siendo objeto de críticas por su exceso de uso, como se refleja en el siguiente fragmento recogido del periódico digital *Ideal.es* (13 de julio de 2023):

Buenas, soy Emilio Calatayud. Seguro que lo habéis notado: vuestros hijos son incapaces de construir una frase sin utilizar las expresiones “en plan” o “tipo”. Las meten, aunque sea con calzador, en cualquier conversación. Ejemplo: “Mamá, voy a salir con los amigos “en plan” al parque. Volveré “tipo” las diez o diez y media”. Pues nada, os propongo un entretenimiento veraniego: contad las veces que vuestros hijos usan esa[s] muletillas a lo largo de un día. Perderéis la cuenta.

No obstante, los estudios académicos previos revisados tratan el segmento *en plan* como unidad lingüística que cumple dos funciones generales, esto es, una adverbial y otra discursiva (Rodríguez-Abrunheiras 2020b), con la mención de que si bien “*en plan* es un elemento prescindible en lo sintáctico” es “necesario en la modalidad, en la aportación de una valoración por parte del emisor sobre lo que comunica, atenuándolo o enfatizándolo, porta[n]do la actitud que quiere marcar el hablante ante lo que sostiene” (Catalá Pérez y Perdomo Carmona 2017: 16). Además, se ha afirmado que el mismo valor modal de la unidad *en plan* puede ser el origen de su función pragmática (Torre García y Siebold 2020: 226) y que “sin duda estamos viviendo un proceso de fijación, discursivación o

gramaticalización, de *en plan* como partícula discursiva” (Torre García y Siebold 2020: 226)¹.

Además, este proceso de gramaticalización de la construcción desde una locución adverbial de modo a un marcador discursivo (Rodríguez-Abrueñas 2015; Rodríguez Lage 2015, 2017; Torre García y Siebold 2020; Barrio de la Rosa y Arroyo Hernández 2021, etc.) se describe como una compleja red semántica y multifuncionalidad sincrónica (Barrio de la Rosa y Arroyo Hernández 2021), que tiene como punto de partida “una función nominal prototípica del sustantivo *plan*” (Rodríguez-Abrueñas 2015: 65), a partir de la cual “se han desarrollado nuevas funciones por medio de diversos mecanismos de cambio semántico” (ibidem).

Así, un uso metafórico de la palabra *plan* permite generalizar su significado y pasar de denominar la base o proyecto de un edificio a denominar un proyecto o idea de futuro. Tras esta generalización semántica, la forma *plan* puede ser utilizada en la construcción en *plan (de)*. Tras un nuevo cambio semántico (esta vez por subjetivización), *en plan (de)* pasa a funcionar como marcador del discurso y ayuda al hablante a atenuar sus palabras y distanciarse de ellas cuando lo considera necesario. A medida que se producen estos cambios, el sustantivo *plan* se aleja más de su significado original, es decir, pierde contenido semántico. Así, en su uso adverbial como indicador de modo o de propósito, *plan* está más cercano [en] su significado fuente, mientras que en su uso discursivo se aleja considerablemente de ese significado original (ibidem).

Asimismo, la variante sin preposición del segmento *en plan* convive con la variante preposicional, *en plan de*, si bien es cierto que en la mayoría de los estudios previos sobre diferentes variedades del español (Repede 2020; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022) se ha indicado “una progresiva desaparición de la preposición *de* en la construcción” (Rodríguez-Abrueñas 2015: 66; 2020a, 2020b), e incluso se ha considerado la presencia de la variante con *de* como más típica de los hablantes más mayores (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022). En cuanto a la materialización de las funciones de las dos variantes de *en plan*, Rodríguez-Abrueñas (2015: 66) subraya que “tan solo a la hora de indicar propósito es *en plan de* la variante preferida, y en estos casos la fórmula siempre va seguida de un infinitivo”, mientras que los demás valores de *en plan* pueden aparecer en sus dos variantes (con o sin preposición).

Las investigaciones que se han llevado a cabo sobre las diversas funciones de la construcción *en plan (de)* toman como base uno o varios corpus con diferentes características, por ejemplo, el *CREA* (Corpus del Español Actual) (Rodríguez-Abrueñas 2015), el *Corpus oral del lenguaje adolescente* (COLA) de las ciudad de Madrid (COLAm) constituido por conversaciones coloquiales del habla juvenil (Nord 2006; Stenström 2008; Jørgensen 2009; Grutschus 2021, entre otros trabajos relevantes); el corpus *ESLORA*, integrado por 60 entrevistas semidirigidas y 20 conversaciones espontáneas de hablantes del español de

1 *En plan (de)* funciona como marcador de discurso “cuando no tiene incidencia sobre el contenido proposicional del enunciado y adquiere valores pragmáticos que marcan la relación con el interlocutor o con la codificación del propio enunciado” (Borreguero Zuloaga 2020: 61).

Galicia (Rodríguez Lage 2015) grabadas entre 2007 y 2014; el corpus PRESEEA²-Sevilla (2009-2018) (Repede 2020) o el PRESEEA-Palma (2007-2010) (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022), constituidos por entrevistas semidirigidas; un corpus de 25 conversaciones semidirigidas recogidas en la provincia de Granada (Vázquez Jiménez 2021); y también cuestionarios con preguntas directas (Catalá Pérez y Perdomo Carmona 2017). Contamos, además, con estudios realizados a partir de los datos obtenidos de las redes sociales, como Twitter (De Smet 2019; De Smet y Enghels 2020) y de la aplicación de mensajería instantánea *WhatsApp* (Méndez Orense 2016; Costa Otero 2021; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022). Aparte de la función de locución adverbial de *en plan (de)* recogida en la mayoría de las bases de datos empleadas en los diversos estudios, no son pocas las funciones discursivas que se le han asignado a esta construcción en el español actual, condicionadas, en su mayor parte, por el polo de la inmediatez comunicativa (Méndez Orense 2016: 125-126): *en plan* como reformulador explicativo, ejemplificador, introductor de cita, aproximador, atenuador, intensificador, expletivo, introductor de foco o incluso como apoyo conversacional de reafirmación localizado en el español de Mallorca (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022).

En definitiva, hay un consenso general en la bibliografía revisada sobre el hecho de que nos encontramos ante una locución presente ya a partir de mediados del siglo XX (Repede 2020; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022) con el valor adverbial, que va creciendo progresivamente “desde la década de los 90” y “que sigue incrementándose en el presente siglo, tal como indican los datos del Corpus del Español del S. XXI (CORPES XXI) (Borreguero Zuloaga 2020: 62)” (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022: 16). Asimismo, se ha observado el predominio de este segmento con valor discursivo en el español actual en detrimento del valor adverbial de modo, así como la diversidad de funciones pragmáticas que *en plan (de)* adquiere en el contexto, y que parece que se van renovando constantemente.

Por tanto, teniendo en cuenta la información ofrecida en los diferentes trabajos consultados, nuestro objetivo principal del estudio aquí presentado consiste en describir el uso de *en plan (de)* en el español de la ciudad de Granada en un corpus de entrevistas semidirigidas de recién recopilación (2020-2023), con el fin de ver si mantiene sus funciones asignadas hasta ahora, así como si va adquiriendo otras nuevas en la interacción comunicativa. Como objetivos particulares nos proponemos los siguientes: 1) identificar las funciones de *en plan* en el corpus manejado; 2) presentar un análisis cuantitativo básico de las frecuencias de sus funciones y su correlación con los factores sociales, sexo, edad y nivel de instrucción; y 3) comparar nuestros resultados con los otros obtenidos en estudios previos u otros corpus con el fin de conformar la distribución geográfica y social de la unidad *en plan* en el español actual.

2. Metodología

2.1. El corpus

El presente trabajo es de naturaleza cuantitativa y cualitativa y toma como base para su análisis un corpus de recién recopilación en la ciudad de Granada (2020-2023)³, obtenido

2 Proyecto para el Estudio del Español de España y de América (<https://preseea.uah.es/>).

3 https://estudiosdeespanolactual.ugr.es/seccion_libre/corpusproyecto-agenda-2050/

mediante entrevistas semidirigidas grabadas según un muestreo por cuotas de afijación uniforme en función de tres variables sociolingüísticas básicas:

- a) Sexo, esto es, hombre y mujer;
- b) Edad, “variable esencial en cualquier trabajo de este campo” (Moreno Fernández 2021: 14); se distinguen tres generaciones: 20-34 años, 35-54 años y mayores de 55 años;
- c) Nivel de instrucción, con tres variantes: i. sin estudios y/o estudios primarios (5 años aproximadamente de escolarización); ii. estudios secundarios con 10-12 años de escolarización; iii) estudios superiores con 15 años aproximadamente de escolarización.

Se han recogido entrevistas de 3 hablantes por cada uno de los criterios sociales señalados, lo que supone un total de 54 informantes, cuya distribución se refleja en la Tabla 1:

Tabla 1. –Estratificación social de los informantes por cuota de afijación uniforme

	20-34 años		35-54 años		+ 55 años		Total
	H	M	H	M	H	M	
Estudios primarios	3	3	3	3	3	3	=18
Estudios secundarios	3	3	3	3	3	3	=18
Estudios superiores	3	3	3	3	3	3	=18

En la extracción de los casos, además de la búsqueda por filtro de la construcción *en plan (de)*, y para evitar posibles confusiones en la interpretación de los ejemplos, hemos analizado también el fragmento de audio correspondiente a la transcripción. Posteriormente hemos procedido a cuantificar las apariciones de la unidad en el discurso de los hablantes, el tipo y la frecuencia de las funciones de *en plan (de)*, así como de sus correlaciones con los tres factores sociales ya mencionados. Si bien es cierto que se han localizado casos de *en plan* en los parlamentos del entrevistador, mencionamos que, en sintonía con trabajos anteriores, nos centramos únicamente en el discurso de los sujetos entrevistados.

2.2. Normas de transcripción y código de identificación

Con la intención de reflejar lo más fiel posible el discurso oral, en la transcripción de las entrevistas manejadas en esta ocasión se ha empleado una serie de etiquetas marcadas entre corchetes triangulares <>. Explicamos, a continuación, tan solo las etiquetas que aparecerán en los extractos incluidos en el presente estudio:

<cita> </cita> fragmentos de cita (propia o ajena) que el informante reproduce en estilo directo;

<ininteligible/> reproducción de fragmentos del discurso que no se ha podido entender;

<risas/> incluye los casos de risas y entre risas y se señala al interlocutor que las protagoniza;

<palabra_cortada/> el hablante deja una palabra inacabada y reformula su discurso;

<alargamiento/> se alarga una palabra o parte de ella;

<simultáneo> </simultáneo> superposición de fragmentos de discurso que el entrevistador y el informante han producido de forma simultánea;

También indicamos que en los fragmentos de mayor extensión puede aparecer el papel de los interlocutores en la conversación: E = entrevistador; I= informante.

En líneas generales se ha seguido la norma académica de escritura y acentuación del español. Sin embargo, con respecto a las mayúsculas, estas solo se han utilizado para los nombres propios. Teniendo en cuenta el carácter oral de las muestras, no se han utilizado signos de puntuación para indicar el final de la intervención de los interlocutores. Para ellos se han empleado unas marcas que remiten a pausas de diferente duración: barra simple (/), pausa breve, similar a la coma en la escritura y barra doble (//) para señalar una pausa más larga, similar al punto.

Asimismo, los fragmentos extraídos de nuestros materiales presentan un código final que corresponde a cada uno de los informantes entrevistados y que debe leerse de la siguiente manera: i) Sexo: H= hombre, M= mujer; ii) Edad: 1 = 20 a 34 años, 2 = 35 a 54 años, 3 = mayores de 55 años; iii) Nivel de instrucción: 1= bajo (sin estudios o con estudios primarios), 2= nivel medio (bachillerato y/o formación profesional), 3= alto (estudios superiores); iv) Número del informante asignado dentro del corpus: 001, 002, 003, etc. Por ejemplo, el código M23-025 se interpreta del siguiente modo: entrevista realizada a una mujer (M), de la segunda generación (2= 35 a 54 años), con nivel de instrucción alto (3= estudios superiores); el número 025 indica que se trata de la informante 25 de los 54 entrevistados para el corpus manejado en este estudio.

2.3. Funciones de *en plan (de)* sometidas al estudio

Tomando como base de partida las diferentes categorías identificadas en estudios previos sobre la construcción *en plan (de)* (Rodríguez Lage 2017; Repede 2020; Costa Otero 2021; Vázquez Jiménez 2021; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022; Rojas 2023), así como los ejemplos extraídos del corpus empleado en esta ocasión, hemos establecido las siguientes funciones:

- a) Locución adverbial de modo, esto es, cuando aparece con una función sintáctico-semántica, como elemento oracional, con dependencia del núcleo verbal (Repede 2020: 7-8).
 - (1) I: y no vino <risas = “todos”/> // y luego pues / muy divertida / vamos / muy divertida // mi padre / hacía dos años que había fallecido <ruido = “chasquido_boca”/> y mi madre pues sí / estuvo la mujer má<alargamiento/>s // pero luego pues / muchos amigos / mmm / en fin // fue una boda<alargamiento/> / dentro que lo celebramo<alargamiento/>s <ruido = “chasquido_boca”/> en Las Perdices / pero fue<alargamiento/> *en plan* / verbena / más o menos (M32-044).
- b) Reformulación, con las subfunciones de aclaración (2) y rectificación (3), cuando se emplea para aclarar o corregir algo dicho previamente. Además, hay unanimidad en los estudios previos que *en plan* reformulador se puede sustituir por *o sea* o *es decir*.

- (2) I: pues claro yo por ejemplo <ruido = “chasquido boca”/> las primeras veces cuando yo empecé a <ruido = “chasquido boca”/>/ en mis dibujos digitales / hacer diseños / eh le tenía muchas manías a los ojos
E: las / ¿muchas manías a los ojos?
I: hum
E: vale
I: manías / *en pla*<*alargamiento*>*n* quería que los ojos / salieran perfectos / da igual que lo demás saliera mal / pero los ojos tenían que ser perfectos y no sé por qué pero (H11-019).
- (3) E: la quirúrgica esta azul / ¿no? / y<*alargamiento*> ¿tú crees que nos van a volver a confinar? I: sí
E: ¿sí? ¿por qué?
I: *en plan* confinar confinar no / pero restricciones sí (H11-019).
- c) Ejemplificación⁴, cuando “activa un valor que, ubicado en el plano informativo, es decir, en el de la focalización, permite hacer más preciso lo dicho, en la medida en que introduce, típicamente, un ejemplo” (Rojas 2023: 32), y en estos casos es posible sustituir *en plan* por el marcador *por ejemplo*.
- (4) E: a ver / cuéntame / ¿qué aficiones tienes? / ¿tienes alguna afición? / ¿qué te gusta hacer? // I: sí // me gusta leer / mucho // eeh ¿qué más me mola? // el cine / ver series y / pero<*alargamiento*> no *en plan* Netflix / tío / no me mola eso (H22-029).
- d) Introducción de cita directa o citativo. *En plan (de)* funciona como marco de reproducción de la voz propia del hablante o “alternativa a la suya, otorgándole, así, un carácter polifónico al propio discurso” (Rojas 2023: 31). Además de palabras propias o ajenas, sirve también para introducir pensamientos (Repede 2022):
- (5) en condiciones normales sí vengo mucho / de hecho / el primer año que no había pandemia venía prácticamente fin de semana sí / fin de semana no / o casi todos // también es el primer año no conoces a mucha gente / estás allí *en plan* <cita> bueno / hola / qué tal </cita> <risas = “I”/> me voy a mi casa que estoy allí más a gusto <risas = “I”/> y ya luego pues con la pandemia no he venido apenas (M13-008).
- e) Retardataria del decir, función recogida también con otras denominaciones como *en plan* prolongador, planificador de discurso o marcador de ilación, es una estrategia empleada por el hablante para “cubrir espacios de hesitación propios de la planificación discursiva sobre la marcha de la modalidad oral conversacional” (Rojas 2023: 32). Por tanto, esta función de *en plan (de)* aparece “típicamente en actos de habla cargados de rasgos de vacilación indicativos del carácter dinámico de la formulación del discurso en la inmediatez comunicativa” (Rojas 2023: 32).
- (6) E: y bueno / y la música ¿qué música te gusta?
I: pues / *en plan*<*alargamiento*> / uy / ¿cómo se llamaba? <silencio/> eh<*alargamiento*> // es reguetón pero que es de esto de Karol G y todas esas cosas <risas= “todos”/> (M11-038).

⁴ En algunos estudios previos (Torre García y Siebold 2020; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022) se considera la categoría de ejemplificación como una subfunción de la reformulación.

f) Aproximación. Mediante esta función, “muchas veces fruto de no querer el hablante comprometerse con la exactitud de lo dicho” (Fuentes Rodríguez 2016: 111), se reduce el compromiso con el enunciado expresado y “el miembro del discurso que introduce debe entenderse como una información que se acerca a aquello de lo que se habla” (Rojas 2023: 31)⁵.

(7) E: ¿cómo era allí / <vacilación/> jugar allí / en tu barrio? / porque vivías con todos tus primos

I: sí / era como<alargamiento/> *en plan* antiguamente / cómo pueden contárselo a tus padres de en plan de<alargamiento/> / <ruido= “chasquido_boca”/> las porterías se hacían con dos / por ejemplo / con dos piedras / más o menos / pero un poco más avanzado (H11-001).

g) Estructura suspendida, esto es, cuando el hablante deja el acto comunicativo en suspensión. Se trata de una función nueva, no documentada hasta ahora en la bibliografía revisada, y los datos parecen indicar que la posición de *en plan* con este valor es al final de la intervención. En este caso, el informante, mediante recursos prosódicos, como la entonación descendente, suspende su discurso, bien porque no sabe cómo continuar su mensaje y quiere dar por finalizada su intervención, bien porque la información omitida puede ser “inferida por el oyente gracias a las pautas que aporta el contexto comunicativo (Briz Gómez 2001: 86)” (Méndez Orense 2016: 130), de modo que la continuación del diálogo puede asentarse en la imaginación de los interlocutores más que en la propia conversación.

(8) I: mi infancia / pues / como la de cualquier niño / tampoco ha sido ni mala ni buena / no nos han cohi<palabra_cortada/> / ¿cómo se diría / la palabra? / no nos ha<alargamiento/>n / vaya que hemos tenido mucha libertad de salir / entrar por parte de mis padres hacia nosotros / y bien / ni malas juntas ni problemas de ningún tipo // una infancia normal / no ha sido<alargamiento/> / vaya / que no sabría qué contarte *en plan*

E: allí en tu barrio

I: sí (H11-001).

Cabe mencionar también aquí que, si bien es cierto que en los trabajos revisados (Rodríguez Lage 2017; Repede 2020; Vázquez Jiménez 2021, etc.) para este estudio, se señala que la construcción *en plan (de)* puede emplearse como atenuante, hemos decidido en esta ocasión, de acuerdo con Camargo Fernández y Grimalt Crespo (2022) y Rojas (2023), partir “de la consideración de que la atenuación, [...], constituye una estrategia que se actualiza y realiza discursivamente mediante recursos (Cestero Mancera y Albelda Marcos, 2012) como, por ejemplo, y entre muchos otros, los marcadores del discurso en determinadas funciones” (Rojas 2023: 30). Un ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente fragmento:

(9) en mi tiempo libre me gusta leer // lo que pasa que<alargamiento/> / uf<alargamiento/> / ahora mismo estoy *en plan* perezoso // pero me gusta mucho la música / me gusta la tele / apenas la veo (M22-020).

5 Rodríguez Lage (2017: 89) indica que la función aproximativa de *en plan* se constata también “por el grado de vaguedad” que caracteriza el acto comunicativo del hablante mediante expresiones de tipo “cosas así”.

En plan, mediante la función de aproximación, le permite a la informante atenuar un acto asertivo que expresa un juicio sobre su propia actitud, “ahora mismo estoy *en plan* perezoso”. En este caso, la hablante reduce la fuerza ilocutiva de lo expresado por la necesidad de proteger su propia imagen ante posibles pensamientos negativos de su interlocutora. Este valor de *en plan* aparece reforzado por la expresión justificativa o de excusa “lo que pasa que”, también considerada como mecanismo atenuante (Cestero Mancera y Rodríguez Alfano 2021: 19).

Finalmente, llegados a este punto, parece menester señalar que, dado el carácter polifuncional de la construcción *en plan (de)* (Borreguero Zuloaga 2020; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022; Rojas 2023, etc.), no ha resultado fácil establecer límites tajantes entre una función u otra⁶. En este caso, hemos localizado ejemplos donde será posible asignarle más de un valor al segmento *en plan (de)*. Obsérvese, al respecto, los siguientes fragmentos extraídos de los materiales manejados en esta ocasión:

(10) E: ¿en qué? / explícate

I: *en pla*<alargamiento/>n <ruido = “chasquido_boca”/> eeh a ver cómo te explico / <ruido = “chasquido_boca”/> / si no<alargamiento/> / si no eres el del boca a boca / no<alargamiento/> / no eres bueno / o sea no te valoran por tu trabajo (H11-019).

(11) I: no sólo tus padres / <ruido = “chasquido_boca”/> mira que mis padres tampoco<alargamiento/> no / no lo / no lo verbalizan / no te / no te comparan así<alargamiento/> a cara perro / *en pla*<alargamiento/>n mmm / <cita> es que tu hermana / es que tal no sé qué </cita> / pero<alargamiento/> lo dejan patente ¿sabes? / aunque no te lo digan / se nota / y mmm / <ruido = “chasquido_boca”/> de<alargamiento/> ya te digo / de decirte de compararte si / y verbalizarlo y decirte pues es que tu hermana pues es que no sé qué / gente de fuera / rollo no mis padres / pero profesores en el cole / porque es que encima <simultáneo> todas fuimos al mismo cole </simultáneo> (M13-008).

En (10) el segmento *en plan* puede interpretarse como reformulador explicativo (se puede sustituir por el marcador del discurso *es decir*) o como prolongador, por la presencia de marcas que le permite al hablante retardar su discurso (alargamientos, chasquidos de boca, la partícula *eh*); en (11) si, a primera vista, a *en plan* se le puede asignar la función citativa, también puede interpretarse con un valor aproximador o incluso reformulador. Por tanto, para la categorización de las funciones de *en plan (de)* manejada en este estudio, aparte de las diferentes marcas formales presentes en el acto comunicativo del hablante que nos han servido de guía, “en los casos en los que no podía esclarecerse con precisión la función que desempeña *en plan* se ha adscrito al valor que más se acerca para poder realizar un análisis cuantitativo aproximado” (Rodríguez Lage 2015: 41).

3. Resultados

En las 54 entrevistas semidirigidas realizadas a hablantes granadinos se ha localizado un cómputo total de 93 casos de la unidad *en plan (de)*, objeto de nuestro estudio, que se

⁶ Esto podría indicar, tal y como apunta uno de los revisores anónimos de este artículo, que la partícula aún se encuentra en proceso de gramaticalización.

distribuye entre la variante sin preposición (87/93,5 %) y la preposicional con *de* (6/6,5 %). Presentamos, a continuación, en forma de tabla, las frecuencias absolutas y relativas de las funciones de *en plan (de)* expuestas en el apartado metodológico.

Tabla 2. –*En plan (de)*: frecuencia de uso de funciones

Función	n	%
Locución adverbial modal	12	12,9
Reformulación	44	47,3
Prolongación	10	10,7
Ejemplificación	5	5,4
Citación	6	6,5
Aproximación	10	10,7
Estructura suspendida	6	6,5
Total	93	

Del total de casos localizados (N= 93), apreciamos que *en plan* sigue manteniendo su valor adverbial de modo en un porcentaje nada desdeñable, esto es, un 12,9 %, mientras que un 87,1 % aparece con valor pragmático. También llama la atención el abanico variado de funciones discursivas que *en plan* adquiere en el contexto, algunas de ellas ya descritas ampliamente en la bibliografía de especialidad, como es el caso de *en plan* reformulador (12). Esta función es la más recurrente en el corpus manejado y copa casi la mitad del total (47,3 %), seguido de lejos, de la función de prolongador y aproximador con un 10,7 % cada una.

- (12) I: <tiempo=“02:00”/><ruido=“chasquido_boca”/> eh / qué más te puedo<alargamiento/> / el chiringuito // muy buen arroz que ponen <risas=“E”/> qué más te puedo contar y<alargamiento/> poco má<alargamiento/> / como siempre ha sido una rutina / *en plan* / bajas al piso / sales entras / pero que los bajos de Almuñécar // (H11-001).

En cambio, el resto de las funciones identificadas tiene una presencia menor en los materiales manejados, esto es, *en plan* ejemplificador (5,4 %), citativo y estructura suspendida, con un 6,5 % en cada función. Por tanto, tal y como afirman acertadamente Camargo Fernández y Grimalt Crespo (2022: 15), “Las viejas funciones de *en plan* no desaparecen, pero se suman otras nuevas”, como en nuestro caso, la de estructura suspendida, lo que demuestra el carácter vivo y constantemente renovador de esta construcción.

3.1. Distribución sociolingüística

En relación con la distribución sociolingüística de la unidad *en plan (de)* en nuestro corpus, se ha podido observar variación en los tres factores –sexo, edad y nivel de instrucción– considerados en este estudio. En la Tabla 3 se incluye el total de los casos de la muestra según los factores sociales incidentes, con sus frecuencias absolutas y relativas:

Tabla 3. –*En plan (de)*: frecuencia de uso según los factores sexo, edad y nivel de instrucción

		n	%
Sexo	Hombre	59	63,4
	Mujer	34	36,6
	Total	93	100
		n	%
Edad	20-34 años	81	87,1
	35-54 años	10	10,7
	> 55 años	2	2,2
	Total	93	100
		n	%
Nivel de instrucción	Estudios superiores	17	18,3
	Estudios medios	20	21,5
	Estudios primarios	56	60,2
	Total	93	100

La distribución de *en plan (de)* según la variable sexo muestra resultados de gran interés. Se observa a las claras que el grupo masculino concentra la mayor parte de los ejemplos localizados (63,4%), mientras que el grupo femenino abarca un 36,6% del total de casos hallados, lo que parece evidenciar que ya no se trata de una construcción específicamente femenina, como se ha afirmado hasta ahora (Méndez Orense 2016; Repede 2020; Vázquez Jiménez 2021) sino también masculina. Llama la atención, además, que las mujeres entrevistadas que emplean la construcción se encuentran proporcionalmente mayor que los varones, esto es, 10 mujeres (18,5 %) vs 7 hombres (12,9 %), pero el rango de uso de esta construcción es superior en los hombres, que va desde 0 hasta 25 formas de *en plan (de)*, y desde ninguna muestra de la construcción hasta 13 ocurrencias en el caso de las mujeres.

Asimismo, según se aprecia en la Tabla 3, resulta evidente que en el corpus recogido en la ciudad de Granada la variable edad también condiciona el empleo de esta unidad en el discurso oral, específicamente, en entrevistas semidirigidas, pues el grupo de los jóvenes (20-34 años) abarca el 87,1 % del total de los ejemplos localizados, mientras que los otros dos grupos de edad apenas suman el 13 %. Asimismo, es llamativo que los 6 casos de *en plan de* aparecen únicamente en los hablantes jóvenes granadinos, tendencia contraria a lo que ocurre en el corpus PRESEEA-Palma, donde la variante con la preposición *de* “se sitúa como la opción preferida entre los hablantes de más de 55 años y no aparece en ningún otro grupo de edad ni en ningún otro corpus del estudio: de los 4 ejemplos encontrados en el grupo etario de los mayores del PRESEEA, 3 presentan la preposición *de* al final” (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022: 25).

Y, por último, la variable nivel de instrucción también parece condicionar el empleo de esta unidad en el corpus empleado, pues es el grupo de informantes con estudios primarios (aproximadamente 5 años de escolarización) quien agrupa el 60,2 % del total de los casos registrados, seguido de lejos de los informantes con estudios medios (21,5%) y altos (18,3 %).

3.2. Distribución sociolingüística de las funciones de *en plan (de)*

Presentamos, ahora, los datos sobre el uso del segmento *en plan (de)* para cada una de las siete funciones identificadas, en relación con los criterios sociales de la muestra. Por factor sexo, la distribución de las funciones de *en plan (de)* indica diferencias entre el grupo femenino y el masculino. Veamos los datos expuestos en la Tabla 4.

Tabla 4. –*En plan (de)*: distribución de funciones según sexo

	Hombre		Mujer	
	n	%	n	%
Locución adverbial modal	7	7,5	5	5,4
Reformulación	33	35,5	11	11,8
Prolongación	4	4,3	6	6,5
Ejemplificación	4	4,3	2	2,1
Citación	1	1,1	5	5,4
Aproximación	6	6,5	4	4,3
Estructura suspendida	5	5,4	1	1,1
Total	59	63,4	34	36,6

Podemos apreciar a primera vista que los varones entrevistados superan a las mujeres en cuatro de las siete funciones de *en plan (de)*, entre ellas, la de estructura suspendida (5,4 % vs 1,1 %). También observamos el uso mayor de la función de reformulación en el discurso de los hombres (35,5%) en detrimento de las mujeres (11,8 %). En cambio, en los que concierne al grupo femenino, lo más llamativo es el uso mayor de *en plan (de)* citativo (5,5 % en mujeres vs 1,1 % en hombres).

- (13) I: <tiempo = “26:08”/> a ella desde luego no le gus<palabra_cortada/> no / no le dolió / y claro / inmediatamente uno de mis compañeros que // estaba pegado con la cabina / conforme la chica lle<palabra_cortada/> salió vino corriendo *en plan de* <cita> oye <silencio/> ¿creo que he escuchado lo que he escuchado? <risas = “E”/> </cita> y yo <cita> sí </cita> y vio la mancha // <entre_risas> en el papel de la camilla y tal // y me dijo <cita> ¡hostia tía! / ¿que sí? </cita> digo <cita> sí sí tío / se ha corrido en mis manos </cita> // creo que lo he pasado fatal <silencio/> yo es que no sabía dónde coño meterme </entre_risas> <risas = “E”/> (M12-040).

Por factor edad, es posible observar, y como era de esperar, que el grupo joven de la muestra es el que mayor uso hace de *en plan (de)* en las siete funciones identificadas; algunas de ellas incluso despuntan en la segunda generación, si bien es cierto que hay que tomar con cautela esta afirmación por el número de ocurrencias localizadas en esta franja de edad. En cambio, en el caso de los sujetos entrevistados de la tercera edad, *en plan* aparece solo dos veces, con la función de locución adverbial de modo. Presentamos en la siguiente Tabla 5 los datos correspondientes a los dos primeros grupos etarios:

Tabla 5. –En plan (de): distribución de funciones según edad

	20-34 años		35-54 años	
	n	%	n	%
Locución adverbial modal	6	6,5	4	4,3
Reformulación	41	44,1	3	3,2
Prolongación	10	10,8	0	0
Ejemplificación	3	3,2	2	2,1
Citación	6	6,5	0	0
Aproximación	9	9,7	1	1,1
Estructura suspendida	6	6,5	0	0
Total	81	87,1	10	10,7

Se observa, a primera vista, que hay funciones discursivas de esta unidad que aparecen solo en la primera generación, como es el caso de *en plan (de)* introductor de cita directa, prolongador e incluso como estructura suspendida, cuyo total de casos se concentra en este grupo etario; en cambio *en plan* reformulador, aproximador y ejemplificador se documenta en las dos generaciones, con un uso mayor en la primera generación, especialmente en las funciones de reformulación y aproximación. En cuanto al valor adverbial de modo de esta unidad (“salíamos / pero salíamos a cenar / a tomar algo / pero / *en plan* tranquilo / no de fiesta”) es llamativo que su empleo en el discurso de los jóvenes supere ligeramente a los adultos (6,5% vs. 4,3%), lo que indica que se trata de una construcción que mantiene su vivacidad también con su valor adverbial de modo en el lenguaje de los más jóvenes.

Presentamos, ahora, la distribución de las funciones de *en plan (de)* según el nivel de instrucción (alto, medio y bajo), donde se ha apreciado mayor diversificación de estas funciones en los informantes con estudios primarios en detrimento de los otros dos sociolectos, evidentemente también por el número de casos hallados en el discurso de los informantes de este nivel educativo.

Tabla 6. –En plan (de): distribución de funciones según nivel de instrucción

	Alto		Medio		Bajo	
	n	%	n	%	n	%
Locución adverbial modal	3	3,2	5	5,4	4	4,3
Reformulación	7	7,5	11	11,8	26	27,9
Prolongación	0	0	0	0	10	10,8
Ejemplificación	0	0	2	2,1	3	3,2
Citación	3	3,2	1	1,1	2	2,1
Aproximación	4	4,3	1	1,1	5	5,4
Suspensión	0	0	0	0	6	6,5
Total	17	18,3	20	21,5	56	60,2

A simple vista, observamos una distribución bastante homogénea de *en plan (de)* como locución adverbial entre los tres niveles de instrucción, mientras que el uso de la función

discursiva de reformulación va disminuyendo conforme va bajando el nivel de instrucción de los hablantes. *En plan (de)* con la función de prolongación y estructura suspensiva aparece tan solo en los informantes con estudios primarios. La función citativa de *en plan (de)* presenta un uso levemente mayor en los hablantes del nivel alto, y la de aproximación en el sociolecto bajo, mientras que *en plan* ejemplificador se reparte solo entre los sujetos del nivel de estudios medios y primarios (2,1 % y 3,2 % respectivamente).

4. Discusión de los resultados

Hemos podido comprobar, a lo largo de los puntos tratados en las páginas precedentes, la presencia de la construcción *en plan* en el español de Granada en un corpus de recién recopilación (2020-2023). Además, parece que se trata de una unidad cuyo empleo va afianzándose con el tiempo en el lenguaje de los hablantes granadinos. Por ejemplo, si comparamos los datos obtenidos en esta ocasión con los recogidos en el corpus PRESEEA de la ciudad de Granada, recopilado hace más de veinte años (Moya Corral 2007, 2008, 2009), con las mismas características técnicas que el corpus manejado aquí, resulta evidente (Gráfico 1) el aumento de la unidad *en plan* en este periodo de tiempo –un 11 % en las muestras antiguas frente al 89% en el corpus de recién recopilación⁷–. Los casos de *en plan (de)* como locución adverbial también supera levemente a los hallados en el corpus antiguo (Gráfico 2), así como la extensión del uso de *en plan (de)* discursivo, según ya se había observado en estudios previos sobre la construcción (Repede 2020; Vázquez Jiménez 2021; Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022).

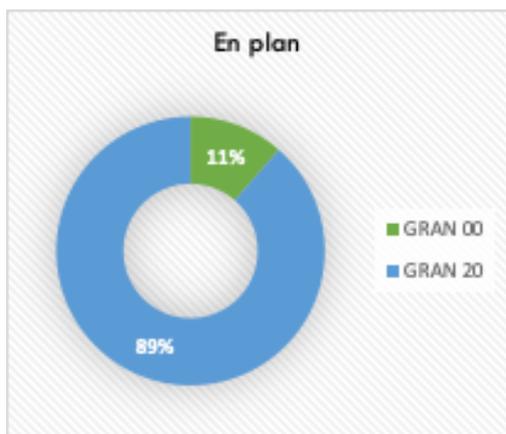


Gráfico 1. –*En plan (de)*: distribución de empleo

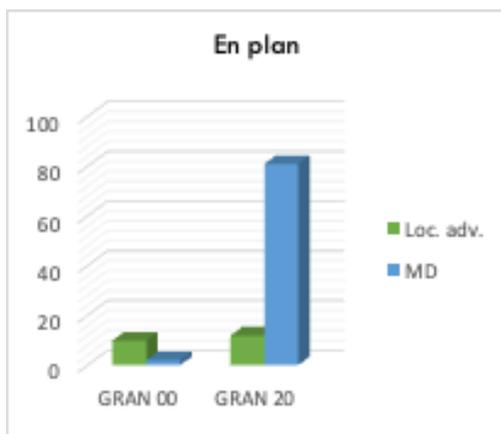
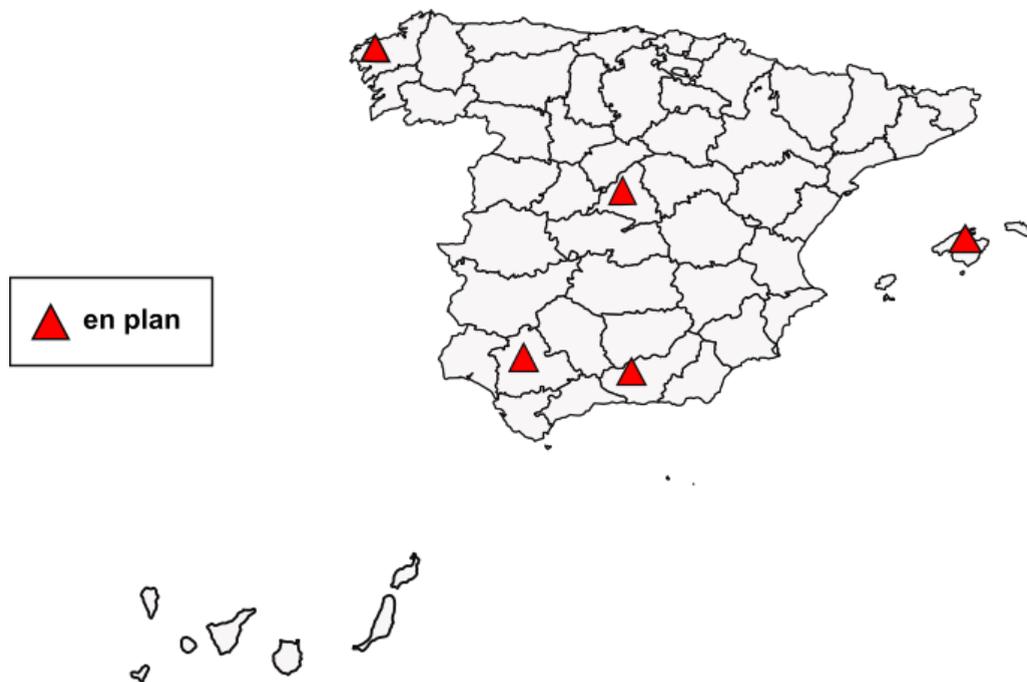


Gráfico 2.– *En plan (de)*: distribución de funciones en dos corpus de Granada en dos corpus de Granada

⁷ Vázquez Jiménez (2021: 8-10) en “un corpus oral de elaboración propia, realizado entre los meses de febrero a abril de 2020” muestra también la presencia de *en plan* en la provincia granadina. Particularmente, se trata de veinticinco conversaciones semidirigidas de aproximadamente 30 minutos de duración, realizadas a jóvenes de entre 18-25 años, con un total de 10 chicos y 15 chicas. En dicho corpus, se hallaron 46 ocurrencias, donde en 97,8% de los casos analizados, *en plan* presenta una función pragmática, y tan solo un 2,1% un valor modal.

Los datos localizados en esta ocasión se acercan a los hallados en el corpus PRESEEA-Sevilla, donde se ha documentado un 14,9 % de casos de la construcción *en plan (de)* como componente funcional de la oración y un 85,1 % como marcador discursivo (Repede 2020: 16); y también a los obtenidos en el español de Galicia, donde en un 93 % *en plan (de)* es marcador y el 7 % restante corresponde a la forma adverbial (Rodríguez Lage 2017: 82). En cambio, se alejan de los resultados encontrados en el corpus PRESEEA-Palma, ya que en un 42,85 % de *en plan (de)* es una locución adverbial y en un 57,15% se comporta como marcador discursivo (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022: 26).

Con respecto a los factores sociales, los trabajos que se han centrado en la unidad *en plan (de)* en las diferentes variedades del español hablado, como Madrid, Galicia, Sevilla y Mallorca (Mapa 1) ponen de manifiesto, al igual que ocurre en nuestro corpus, “que se trata de una construcción característica del modo de expresión de los jóvenes y adolescentes” (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022: 25) del español actual de España, y cada vez va ganando más espacio entre estos hablantes.

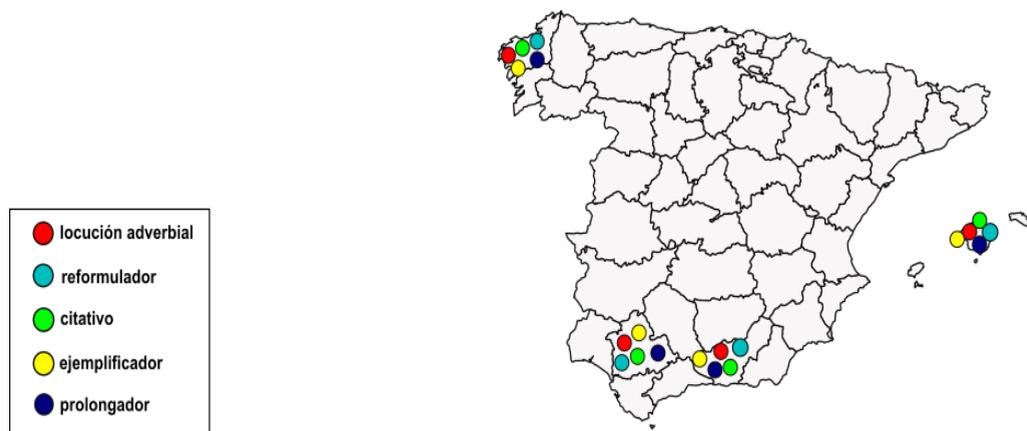


Mapa 1. -En plan (de): distribución geolectal

En cambio, en el español de Hispanoamérica su presencia es muy escasa, tal y como subraya Rojas (2023: 31), donde apenas se ha localizado la presencia de *en plan* con su valor de marcador discursivo en hablantes del grupo etario más joven en el español hablado de la Ciudad de México (“se puso *en plan* < cita > ah no / entonces no me pague/ </ cita > < cita > ¿ah / no te pago? / entonces / ahorita que den la una me voy / no hay bronca / a mí me mandaron a / a aquí a supervisar el trabajo </ cita >”) (MEXI_H13_006)).

Asimismo, si hasta ahora uno de los rasgos más característicos de la unidad *en plan (de)* era su alta frecuencia en el grupo femenino (Méndez Orense 2016; Rodríguez Lage 2017; Repede 2020; Vázquez Jiménez 2021), podemos afirmar, de acuerdo con los datos obtenidos en este análisis, que los jóvenes varones granadinos también son muy propensos a utilizar esta unidad en sus discursos, especialmente con la función de reformulación. Finalmente, por nivel de instrucción, tenemos datos únicamente del español hablado en Sevilla y Granada (este estudio), donde se ha observado la presencia de *en plan (de)* en el nivel medio, especialmente en mujeres, en la ciudad de Sevilla (Repede 2020), y en el nivel bajo, principalmente en los jóvenes varones, en el español de la ciudad de Granada.

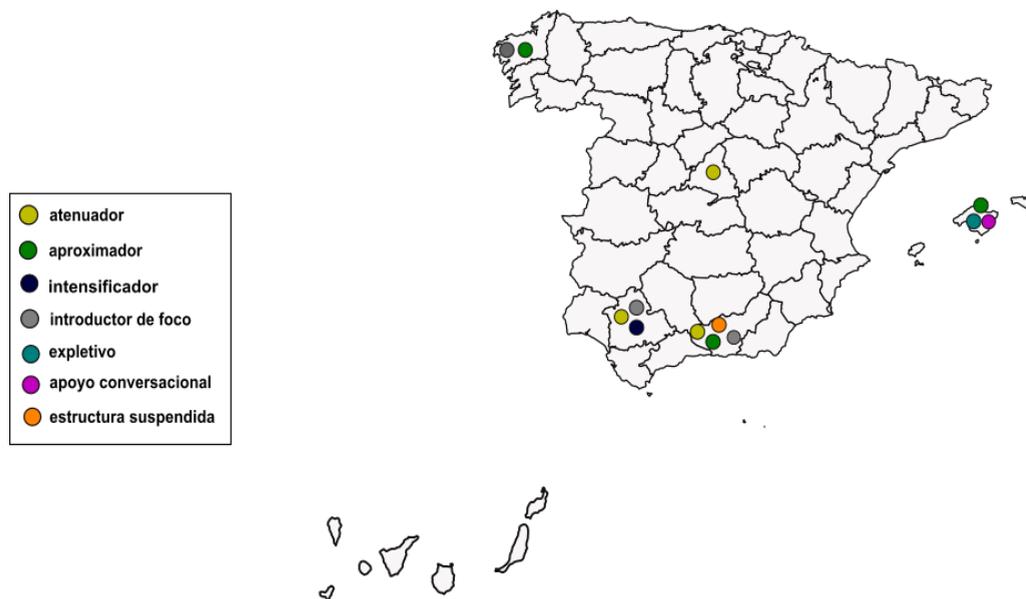
Con respecto a las funciones de la construcción *en plan (de)*, merece ser objeto de atención detenida, pues el estudio aquí realizado y el trabajo de Vázquez Jiménez (2021) corroboran la consolidación de algunas funciones de esta unidad, esto es, *en plan (de)* reformulador, ejemplificador, prolongador y citativo, en el castellano actual de los jóvenes de Granada, además del valor adverbial de modo de la construcción. Y, precisamente, estas cinco funciones localizadas en los materiales objeto de nuestro estudio coinciden también con algunos de los valores registrados en distintas variedades del español hablado (Mapa 2), como Santiago de Compostela, Sevilla y Mallorca⁸, lo que nos indica, por su frecuencia, que se trata de funciones estables y específicas de la construcción *en plan (de)*.



Mapa 2. –*En plan (de)*: distribución geolectal de las funciones más recurrentes

⁸ En su estudio sobre el PRESEEA-Palma, Camargo Fernández y Grimalt Crespo (2022) consideran los valores de prolongador y ejemplificador de *en plan* como subfunciones de la función general reformulador explicativo.

Aparte de las funciones más prototípicas de *en plan (de)* halladas en los distintos corpus, también se han documentado otras funciones específicas según la zona geográfica estudiada o el corpus empleado, como se refleja en el siguiente Mapa 3.



Mapa 3. –*En plan (de)*: distribución geolectal de funciones menos frecuentes en las variedades del español estudiadas

Podemos observar que el segmento *en plan (de)* también puede funcionar como elemento atenuante en el lenguaje juvenil en el español de Madrid (Jørgensen 2009), en Granada (Vázquez Jiménez 2021) o en Sevilla (Repede 2020), donde aparece también con valor intensificador. *En plan* con la función de aproximación aparece en el español de Galicia (Rodríguez Lage 2017), el español granadino (este estudio) y el castellano de Mallorca (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022), mientras que la función introductora de foco o focalizador se ha localizado en Granada, Sevilla y Santiago de Compostela. También hay dos funciones específicas de *en plan* que se dan en el lenguaje de los jóvenes mallorquines (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022), esto es, expletivo y apoyo conversacional, especialmente esta última, que se ha registrado en dos corpus de interacciones de *WhatsApp* (Camargo Fernández y Grimalt Crespo 2022). Finalmente, añadimos, el valor de *en plan* como estructura suspendida en el español de Granada, no documentada en las investigaciones realizadas hasta el momento.

5. Conclusiones

El estudio aquí realizado nos ha llevado a corroborar, una vez más, el alto (y continuo) grado de gramaticalización de la construcción *en plan (de)* en el español actual y dar cuenta

también de un uso amplio de esta unidad con el significado procedimental, sin dejar de mencionar, evidentemente, la situación de coexistencia de las dos macrofunciones de *en plan (de)* –adverbial y discursiva–, incluso en el lenguaje de los jóvenes. Particularmente, en el español hablado de la ciudad de Granada, se ha podido comprobar, en sintonía con otros trabajos llevados a cabo en diferentes variedades del español, la presencia del segmento *en plan (de)* como una forma de hablar propia de los hablantes granadinos jóvenes (con un mayor uso en los varones). Se trata, además, de una construcción en plena extensión, como lo vimos en un arco temporal de casi veinte años en la ciudad de Granada, y propensa a una constante adquisición de nuevas funciones en la interacción comunicativa.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIO DE LA ROSA, Florencio del y ARROYO HERNÁNDEZ, Ignacio (2021): “Grammaticalization in action and beyond: The emergence of *en plan* as a pragmatic marker in 21st century Spanish”. *International Review of Pragmatics*. Vol. 13(2): 234-264.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita (2020): “Los marcadores de aproximación (en el lenguaje juvenil): esp. *en plan* vs. it. *tipo*”, Miguel Ángel Cuevas, Fernando Molina y Paolo Silvestri (coords.), *España e Italia: un viaje de ida y vuelta. Studia in honorem Manuel Carrera Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 53-78.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (2001): *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.
- CALATAYUD, Emilio (2023): “Un entretenimiento veraniego: contad las veces que vuestros hijos usan las expresiones ‘en plan’ y ‘tipo’”. *Ideal.es*, 13/07/2023, [<https://www.granadablogs.com/juezcaltayud/2023/07/un-entretenimiento-veraniego-contad-las-veces-que-vuestros-hijos-usan-las-expresiones-en-plan-y-tipo/#:~:text=Buenas%2C%20soy%20Emilio%20Calatayud.,con%20calzador%2C%20en%20cualquier%20conversaci%C3%B3n>].
- CAMARGO FERNÁNDEZ, Laura y GRIMALT CRESPO, Ana María (2022): “Nuevas y viejas funciones de *en plan*. Estudio microdiacrónico en corpus orales y digitales del castellano de Mallorca en el Siglo XXI”. *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. 15: 15-42. [<https://doi.org/10.6018/ril.537931>].
- CATALÁ PÉREZ, Manuela y PERDOMO CARMONA, Marialys (2017): “La innovación léxica de *en plan* como fórmula expresiva de los jóvenes universitarios españoles: aproximación a sus valores de uso tradicional y actual”. *Tonos Digital*, Vol. 33: 1-19. [<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1745/923;10/05/2023>].
- CESTERO MANCERA, Ana María y ALBELDA MARCOS, Marta (2012): “La atenuación lingüística como fenómeno variable”. *Oralia*. Vol. 15: 77-124.
- CESTERO MANCERA, Ana María y RODRÍGUEZ ALFANO, Lidia (2021): “Guía PRESEEA de estudio de la atenuación”, *Documentos PRESEEA de investigación*, Guías PRESEEA de estudios 1.

- [https://preseea.uah.es/sites/default/files/2022-02/Gu%C3%ADa%20PRESEEA%20de%20estudio%20de%20la%20atenuaci%C3%B3n_Cestero%20y%20Rodr%C3%ADguez%20%282021%29.pdf]
- COSTA OTERO, Susana Luisa (2021): *Los marcadores del discurso en plan, o sea y rollo en WhatsApp: funciones textuales*. Tesina de fin de grado, Universidad de A Coruña. [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/29678/Costa%20Otero%2c%20Susana%20Luisa_2021_TFG_Marcadores_discurso.pdf?sequence=2&isAllowed=y; 23/06/2023].
- DE SMET, Emma (2019): *¿Nuevo marcador o moda pasajera? La gramaticalización del marcador discursivo en plan: un análisis lingüístico en Twitter*. Tesis doctoral inédita, Universiteit Gent. [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/356/RUG01-002782356_2019_0001_AC.pdf; 28/06/2023].
- DE SMET, Emma y ENGHELS, Renata (2020): “Los datos en Twitter como fuente del discurso oral coloquial: estudio de caso del marcador discursivo *en plan*”. *Oralia*. Vol. 23(2): 199-218. [<https://doi.org/10.25115/oralia.v23i2.6379>].
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina. (2016): “Los marcadores de límite escalar: argumentación y vaguedad enunciativa”. *RILCE*. Vol. 32(1): 106-133.
- GRIMALT CRESPO, Ana María (2021): *La construcción en plan en el castellano hablado por los jóvenes en Mallorca. Un estudio basado en tres corpus*. Trabajo de Fin de Grado, Palma, Universitat de les Illes Balears. [https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/157272/Grimalt_Crespo_Ana_Maria.pdf?sequence=1&isAllowed=y; 30/06/2023].
- GRUTSCHUS, Anke (2021): “Y yo *en plan*: ‘¿Qué es esto?’: Los marcadores de cita en el español coloquial”. *Spanish in Context*. Vol. 18(3): 409-429. [<https://doi.org/10.1075/sic.19016.gru>].
- JØRGENSEN, Annete M. (2009): “*En plan* used as a hedge in Spanish teenage language”, en Anna-Brita Stenström y Annete M. Jørgensen (eds.), *Young speak in a Multilingual Perspective*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 95-115. [<https://doi.org/10.1075/pbns.184.08jor>].
- MÉNDEZ ORENSE, María (2016): “Valores pragmático-discursivos de la construcción lingüística *en plan*. ¿Formación de un nuevo marcador?”. *Philologia hispalensis*. Vol. 30(1): 123-144. [<https://doi.org/10.12795/PH.2016.i30.07>].
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2021): “Metodología del Proyecto para el estudio sociolingüístico del español de España y de América (PRESEEA)”, *Documentos PRESEEA de investigación*, Documentos PRESEEA de trabajo 1. [<https://doi.org/10.37536/PRESEEA.2021.doc1>].
- MOYA CORRAL, Juan Antonio (coord.) (2007): *El Español hablado en Granada. Corpus oral para su estudio sociolingüístico*. I Nivel de estudios alto. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (coord.) (2008): *El Español hablado en Granada II. Corpus oral para su estudio sociolingüístico*, Nivel de estudios medio. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- (coord.) (2009): *El Español hablado en Granada III. Corpus oral para su estudio sociolingüístico*, Nivel de estudios bajo. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- NORD, Magni (2006): “*En plan*” en *plan científico. Las funciones de “en plan” en el lenguaje juvenil de Madrid*. Tesis de maestría inédita, Bergen: Universidad de Bergen.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (DLE). [<http://www.rae.es/rae.html>; 20/05/2023].
- REPEDE, Doina (2020): “La construcción *en plan* en el español hablado de Sevilla: uso, función y distribución social”. *Tonos digital*. Vol. 38 (1): 1-23. [<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2415>].
- (2022): “Marcadores del discurso como introductores de cita directa: aproximación sociopragmática en el corpus PRESEEA-Sevilla”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. 45: 285-310. [<https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.285>].
- RODRÍGUEZ-ABRUÑEIRAS, Paula (2015): *De función adverbial a marcador del discurso: Origen, gramaticalización y uso actual de “En Plan (de)” en el español peninsular*. Trabajo final de master, Milwaukee, University of Wisconsin. [<https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1839&context=etd>; 20/05/2023].
- (2020a): “Outlining a grammaticalization path for the Spanish formula *en plan (de)*: A contribution to crosslinguistic pragmatics”. *Linguistics*. Vol. 58 (6): 1543-1579. [<https://doi.org/10.1515/ling-2020-0229>].
- (2020b): “‘Me vais a permitir que me ponga *en plan* profesor’. Las funciones de *en plan (de)* en un estudio de corpus”. *RESLA*. Vol. 33(1): 278-301.
- RODRÍGUEZ LAGE, Laura (2015): *Marcador conversacional en plan en el habla actual de Galicia*. Tesis de fin de grado, Universidad Santiago de Compostela. [<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/13890/Rodr%C3%ADguez%20Lage,%20Laura.pdf?sequence=1>; 31/05/2023].
- (2017): “Análisis de los usos de *en plan* en un corpus de español de Galicia”, en José María Santos Rovira (ed.), *Variación Lingüística e identidad en el mundo hispanohablante*. Lugo: Axac, 75-89.
- ROJAS, Cristian (2023): “Marcadores del discurso e indexicalidad. Una lectura del comportamiento pragmático de *en plan*, *onda* y *tipo* desde la sociolingüística de la identidad”. *SOPRAG*. Vol. 11(1): 23-41. [<https://www.asice.se/index.php/soprag/article/view/450/415>; 12/06/2023].
- STEMSTRÖM, Anna-Brita (2008): “Algunos rasgos característicos del habla de contacto en el lenguaje de adolescentes en Madrid”. *Oralia*. Vol. 11: 207-226. [<https://doi.org/10.25115/oralia.v11i.8237>].
- TORRE GARCÍA, Mercedes de la y SIEBOLD, Kathrin (2020): “Marcadores polifuncionales en español y en inglés: un análisis contrastivo de *en plan* y *like*”, *Oralia*. Vol. 23(2): 219-244. [<https://doi.org/10.25115/oralia.v23i2.6455>].
- VÁZQUEZ JIMÉNEZ, María (2021): “Acerca de *en plan*: gramaticalización y usos pragmáticos actuales”. *Tonos digital*. Vol. 41: 1-24. [<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/111070/1/2846-7660-1-PB.pdf>; 10/06/2023].

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Doina Repede es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Lengua Española de la Universidad de Granada. Actualmente pertenece al Grupo de Investigación *Sociolingüística Andaluza: Estudio Sociolingüístico del Habla de Sevilla* del Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación se centran en la Sintaxis, Sociolingüística, Análisis del discurso y ELE. Es autora del *Diccionario de verbos transmisores de información en español* (Vigo: Academia del Hispanismo) y editora del manuscrito *El Español Hablado en Sevilla. Corpus PRESEEA-Sevilla* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla), en tres volúmenes, y del *Corpus oral del español de los migrantes residentes en la ciudad de Sevilla* (<https://corpusmigrasev.snlt.es/>).

Fecha de envío: 27-07-2023

Fecha de aceptación: 04-10-2023

ACERCA DE TRES OBRAS ITALIANAS EN VULGAR MERIDIONAL DEL PERIODO ANGEVINO

(On Three Works in Southern Italian Vernacular Language
Written during the Angevin Period)

Francisco José Rodríguez-Mesa*

Universidad de Córdoba

Abstract: While the consecration of Tuscan as a literary language in the Italian peninsula dates back to the 16th century, and its widespread adoption in the Neapolitan territories didn't occur until the late 15th century, the permeability of written language in Naples and southern Papal States to supra-regional forms, especially Tuscan, seems to start over a century earlier, during the Angevin period. In this article, I aim to analyze three texts written during the Angevin times –*Bagni di Pozzuoli*, *Libro di Cato* and *Regimen sanitatis*– to identify the extent to which they could be considered strictly as southern, both in terms of language and form.

Keywords: Vulgarizations, Italian Medieval literature, Tuscan language, Angevin Naples, Papal States.

Resumen: Si bien la consagración del toscano como lengua literaria en la península itálica data del siglo XVI y en tierras partenopeas no se generaliza hasta el ocaso del siglo XV, la permeabilidad de la lengua escrita en Nápoles y en el sur de los Estados Pontificios hacia formas suprarregionales y especialmente toscanas comienza a mostrarse ya, más de un siglo antes, durante el periodo angevino. En este artículo proponemos un estudio de tres textos compuestos en tiempos de los Anjou –los *Bagni di Pozzuoli*, el *Libro di Cato* y el *Regimen sanitatis*– para identificar hasta qué punto serían susceptibles de considerarse estrictamente meridionales tanto por lo que respecta a su lengua como a su forma.

Palabras clave: Vulgarizaciones, Literatura medieval italiana, Lengua toscana, Nápoles angevina, Estados Pontificios.

* **Dirección para correspondencia:** Francisco José Rodríguez-Mesa, Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071, Córdoba (francisco.rodriguez.mesa@uco.es)

1. Las vulgarizaciones en el Reino de Nápoles y en los territorios colindantes durante el período angevino

Siccome nelle cave dei metalli si scorgono di curiosissimi scherzi della Natura, che quasi novizia e discente, per condurre a perfezione il suo lavoro, prima ne fa de' modelli e ne tesse alcune fila, che mostrano secco ed ignudo l'ordito; così in questi antichi testi a penna e volgarizzamenti si ravvisa la Lingua che si fa, e in una confusa massa di vocaboli e stranieri e nostrali, varj buoni pezzi distinguonsi, e di care e preziose parole a otta a otta tralucono, che non solo hanno lustro, ma peso ancora e valore. Il gran Virgilio quanto profitto di queste anticaglie, dal litame d'Ennio, com'ei diceva, traendo fuori perle! E il gran padre dell'eloquenza, l'altro lume di Roma, non isdegnava gli antichi e rancidi Scrittori della sua Lingua, de' quali ne cita ben lunghi passi, da tutti, a guisa d'industriosa pecchia, cogliendo sughi per formare il mele della favella. (Salvini 1712: II, 425)

El análisis de obras compuestas en el Reino de Nápoles y en sus inmediaciones¹ durante el período en que los Anjou estuvieron en el trono partenopeo posee un interés particular tanto por lo que concierne a los mismos textos como para profundizar en la llegada a tierras napolitanas de elementos lingüísticos y temáticos ajenos a la tradición meridional. Ya Galiani (1923: 122) subrayó el hecho de que este tipo de obras constituyen la primera vía de entrada de un código lingüístico que trasciende el mero dialecto para constituir un «toscano qua e là corrotto» (Altamura 1949: 14) y Savj-Lopez (1906: 28) afirmó que la transformación del dialecto en otro código lingüístico, gracias a la fuerza niveladora del latín y del toscano, era notable en los primeros documentos literarios del vulgar napolitano, sin que ello implicara la voluntad del autor de utilizar una lengua que trascendiera las fronteras del uso meridional.

Estos rasgos pueden localizarse entre los textos más antiguos escritos en los vulgares napolitano o del sur del Lacio, entre los que se hallan tres traducciones o adaptaciones² de obras latinas: los *Bagni di Pozzuoli*, el *Libro di Cato* y el *Regimen sanitatis*.

Habida cuenta de la naturaleza de estas obras, antes de proceder a un análisis más pormenorizado, nos parece de recibo poner de manifiesto un aspecto que la crítica ha dejado

1 No debe olvidarse la intensidad y la solidez de los intercambios comerciales, políticos y, por supuesto, culturales que unieron el Reino de Nápoles con los Estados Pontificios durante la época angevina. No en vano, hasta la guerra de sucesión partenopea que se zanjaría con la coronación de Alfonso de Aragón como sucesor de Juana II de Anjou, los pontífices consideraron como meros vasallos a los soberanos napolitanos e, incluso, en torno a este hecho, se llegaron a desarrollar una serie de ceremoniales cortesanos en Nápoles con los que terminó la dinastía aragonesa (para algunos ejemplos, véase Bentley 1995: 44-45). Por supuesto, en este continuo intercambio, las zonas fronterizas eran especialmente activas hasta el extremo de poder considerarse territorios de transición entre ambos estados. En este sentido, véase Trifone 1992: 10-25.

2 Hacemos esta distinción entre traducciones y adaptaciones ya que los *Bagni di Pozzuoli* y el *Libro di Cato* se pueden clasificar, *grosso modo*, según los parámetros de lo que conocemos como 'vulgarizaciones'. En contraste con ellos y como veremos más adelante, el *Regimen sanitatis* goza de una serie de particularidades textuales (sobre todo en la relación que –como supuesto texto meta– establece con sus supuestos textos orígenes) que le confieren una naturaleza que dista de las clásicas vulgarizaciones. Esto se debe a que el *Regimen* no es la traducción de un texto latino en concreto, sino una obra que se compone a partir de la combinación de una serie de textos en la lengua de Roma que abordan temáticas afines.

de lado hasta la fecha: el origen mismo de los aspectos lingüísticos extrameridionales³ en el seno de estos textos. Tratándose de composiciones que parten de obras latinas, el efecto nivelador de la lengua de Roma, del que ya habló Savj-Lopez (1906), está más que justificado. Por un lado, por la voluntad del traductor mismo de pulir lingüísticamente el texto vulgar, es decir, por una decisión consciente del autor. Por otro lado –y este es un aspecto que merecería un estudio mucho más pormenorizado del que podemos dedicarle en estas páginas⁴– por una contaminación traductológica de términos lingüísticos puesto que, expresado según la terminología actual, en algunos pasajes, la predominancia de formas lingüísticas latinas o latinizantes podría haber sido percibida por los coetáneos de estos textos más como un rasgo de *translationese*⁵ y, por lo tanto, consecuencia ajena a la voluntad del autor, que como un deseo de ennoblecer el texto mismo.

Por lo que respecta a la influencia toscana, en los textos se puede apreciar claramente que, aunque incipiente, cuantitativamente es mucho menor que la presencia del latín. En este sentido hay que tener en cuenta que las primeras redacciones de estos documentos se fechan poco tiempo después de que el centro literario italiano se trasladase desde Sicilia hasta Toscana, por lo tanto, los testimonios literarios toscanos en circulación por la península eran aún bastante limitados, aunque –como reflejan las vulgarizaciones– no eran inexistentes. Estos textos son, asimismo, anteriores a la divulgación de las obras de los autores toscanos entre el grueso del público napolitano (Sabatini 1965: 93-101), e incluso algunas de ellas se remontan a una fecha que precede las estancias partenopeas de poetas toscanos que tan significativas fueron para algunos de ellos, como es el caso de Boccaccio⁶. Sin embargo y a pesar de este peso cuantitativamente menor, la lengua de impronta toscanizante de estos textos merece ser destacada porque en ella comienza a vislumbrarse el código que, pasado por un nuevo tamiz toscano, imitarán todos los poetas cultos de Nápoles a partir de la

3 Por los motivos que acabamos de exponer, en este estudio se considerará como ámbito «meridional» en términos lingüísticos y culturales tanto el Reino de Nápoles como su zona septentrional de influencia inmediata, esto es, el sur de los Estados Pontificios.

4 En todos los estudios que hemos consultado dedicados a las vulgarizaciones medievales o a sus configuraciones (Fontana 1979, Grignani 1980, Roos 1984, De Blasi 1986, Bigazzi 1987, Paradisi 1989, Romano 1990, Giovanardi 1993, Librandi 1995, Aurigemma 1998, Kapiteijn 1999, Paradisi 2005), los críticos suelen analizar el léxico latinizante desde la óptica del ennoblecimiento de la obra en cuestión. Sin embargo, en nuestra opinión, sería interesante plantear la posibilidad de que algunas de estas huellas léxicas no obedezcan a la voluntad del autor, sino que más bien se hayan escabullido entre los términos propiamente patrimoniales por descuido, falta de competencia o desconocimiento de la lengua del texto origen por parte del traductor, máxime cuando los datos que hoy en día podemos manejar acerca de las circunstancias y el currículum de los vulgarizadores son casi nulos. En este sentido, el análisis textual de estas obras sería susceptible de realizarse tomando como base los presupuestos de la Manipulation School y de James S. Holmes, y especialmente revelador podría manifestarse el concepto de «citic syndrome», pues nos podría brindar un retrato más real tanto del proceso mismo de vulgarización como de los autores que a tal cosa se dedicaban y, como consecuencia, del grado de dominio de la L2 con que se enfrentaban al TO. Para más datos acerca de este posible prisma analítico, remitimos a Holmes (1994).

5 Entendemos por ‘translationese’ el código lingüístico presente en una traducción en el momento en que es demasiado fiel tanto léxica como estructuralmente al TO y, por lo tanto, conlleva una mutación de los efectos primigenios del mismo con respecto al TM pudiendo incluso llegar a producir una cierta sensación de extrañeza lingüística entre los lectores de este último. Para estas y otras cuestiones de lengua y traducción remitimos a As-Safi y Ash-Sharifi (1997).

6 En la corte napolitana residieron, además de Boccaccio (1327-1341; 1355; 1361-1362 y 1370-1371), Cino da Pistoia (1330-31) y Zanobi da Strada (1349-55), entre otros.

segunda mitad del siglo XV⁷. Con todo, no hay que perder de vista que la esencia lingüística de estos testimonios goza de amplias marcas municipales, que pueden explicarse, como afirma Formentin, por su «intenzione divulgativa e edificante nonché, nel caso dei *Bagni* e del *Regimen*, [per] la qualità della materia (legata a una tradizione tutta locale) e [per] il riferimento a un pubblico cittadino» (1995: 114).

Existen multitud de testimonios literarios en vulgar meridional que se remontan, aproximadamente, a la época de los tres textos que tomaremos aquí en consideración. Estos son, además, de naturaleza muy variada, tanto sacros como profanos. Sin embargo, hemos preferido centrarnos en los tres títulos ya citados por varios motivos.

Para comenzar, se engloban en una corriente que, dentro de cada una de sus categorías, no los hacen aparecer como testimonios aislados, sino perfectamente insertados en el seno de una vertiente que fue más o menos prolífica en frutos no solo en el ámbito meridional de la península. Así pues, tanto los *Bagni di Pozzuoli* como el *Libro di Cato* derivan de obras latinas que dieron otras vulgarizaciones en otros ámbitos lingüísticos y el *Regimen sanitatis* encaja en un filón bastante prolijo de la literatura medieval. Al margen de esto, los textos ya han sido publicados –con mayor o menor rigor filológico– en alguna que otra ocasión, a pesar de que no han despertado el interés que cabría esperar en el mundo de la crítica, quizás porque han tendido a considerarse más por su calidad literaria que por su interés filológico, entendido este en amplios términos: importancia de la tradición en la que se encuadran, modo en que hacen –gracias a esta tradición– que la producción meridional se encuadre en el ámbito de la macroliteratura italiana de la época, el testimonio lingüístico que constituyen... No obstante, el hecho mismo de contar con una serie de ediciones modernas⁸, facilita el acceso a los textos.

1.1. El *Libro di Cato*

El denominado *Libro di Cato* es una vulgarización redactada en una variante lingüística de la zona meridional del Lacio de la popular obra *Disticha de moribus* de pseudo Dionisio Catón⁹. La datación de esta traducción se ha fijado alrededor de los últimos años del siglo

7 Recuérdese que, con anterioridad a la generación de Sannazaro y del Cariteo, los denominados poetas de vanguardia o líricos de la vieja guardia aragonesa fueron los pioneros en emplear los modelos formales y lingüísticos toscanos en el terreno de la lírica culta. Asimismo, por lo que atañe a la permeabilidad de las fronteras entre el Reino y los Estados Pontificios a la que ya se ha aludido, cabe destacar que entre los miembros de esta pléyade figura Giuliano Perleoni, más conocido por el sobrenombre académico de Rustico Romano, que solo se trasladó a tierras partenopeas en edad adulta tras haberse formado en la Roma de la Academia Pomponiana. Para más información, vid. Santagata 1979.

8 Al margen de las ediciones que se citen a colación de cada uno de los textos, todos ellos están presentes en la antología de Altamura (1949), precedidos de una breve nota introductoria. Concretamente, el texto de los *Bagni di Pozzuoli* se puede encontrar entre las pp. 33-72, el del *Regimen sanitatis* en 73-103 y el *Libro di Cato* en 105-137.

9 La vulgarización ha llegado hasta nosotros a través de cuatro testimonios, dos de ellos impresos. Por un lado, el código V.C.27 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, datado en el siglo XIV (Miola 1878: 30-31; Altamura 1941: 231; Cenci 1971: 198-200); el código 795 de la Biblioteca Trivulziana de Milán –testimonio publicado por Altamura (1949: 105-137)–, fechado en el mismo siglo (Porro 1884: 65-66; Seregni 1927: 106-107; Santoro 1965: 206-207). Por el otro, dos incunables, el primero de ellos es romano, de la tipografía de Schurener de Bopardia (1474-1475) y remite al código napolitano (Dibdin 1823: 32-33; Grazzini 1826: 29; Brunet 1860: 1673; Nève 1926: 106; Graesse 1950: 83). En el frontispicio se puede leer *Incipit liber Cathonis in Vulgares | rig | mos translatus a domino Castelluccio de Camp | ania milite. Ptermissa Cathonis prosa | Et primo facit sua prohemium dicens...* Hoy en día conocemos tres ejemplares de esta versión, custodiados en la colección Elci de la Laurenziana de Florencia, en la John Rylands Library y el tercero en la colección Martini. En cuanto

XIII y los primeros del siglo XIV (Altamura 1949: 12; Paradisi 2005) y se atribuye a Catenaccio da Anagni¹⁰ (D'Achille y Giovanardi 1984: 82-83; Roos 1984: 233-234).

Los *Disticha de moribus* fueron una obra con una amplia fortuna en la Edad Media¹¹. Además de la vulgarización napolitana, cabe destacar la difusión de la que el texto gozó en otros territorios italianos en general y en Toscana en particular (Roos 1984: 232-244), donde continuó reeditándose incluso en el siglo XIX. Es particularmente iluminador de cara a la comprensión de la fortuna de esta obra el testimonio que ofrece uno de los editores de la versión toscana, un tal Vannucci, quien afirma

Per tutte le indicate particolarità sembra che intorno al 1250 si possa dir fatta questa traduzione. E chi ponesse mente all'autorità, che insino da' tempi di Carlo Magno ottennero in tutte le scuole i distici morali di Catone, avrebbe argomentato di credere che alcun letterato, quando si cominciò a scrivere nella nostra lingua, intraprendesse per altrui utilità la versione di essi, e quindi con molta verisimiglianza potrebbe averla per più antica del 1250. Certo niuna cosa fu insieme trovata e perfezionata, e solo per lunghezza d'uso la nostra lingua dovette venire in quello stato, che alla metà del secolo tredicesimo ci si mostra nella prosa di ser Ristoro d'Arezzo. (1829: 12)

Vannucci afirma que, por la naturaleza de la obra y por su contenido, habría quien pudiera pensar que la vulgarización se remonta a una etapa mucho anterior, pues en el contexto del Renacimiento Carolingio, la obra de pseudo Dionisio Catón era, tanto por su estilo como por sus enseñanzas, un texto absolutamente en boga, hecho que se propagó a la sociedad italiana de la época (vid. nota 11). Sin embargo, el erudito decimonónico afirma con respecto a los testimonios toscanos que edita¹² –y nosotros concordamos con él por lo que respecta a las versiones meridionales que hemos consultado– que el estadio de la lengua reflejado en los manuscritos difícilmente permite datarlos antes de los últimos años del Duecento, es decir, cuando el centro hegemónico de la literatura italiana estaba relativamente consolidado en el área toscana.

al segundo incunable, es de origen napolitano y está fechado en 1477 en la imprenta de Arnaldo de Bruselas (De Licteriis 1828: 168-169; Brunet 1860: 1673; Fava y Bresciano 1969 [1912]: 83; Nève 1926: 106; Graesse 1950: 83; Santoro 1984: 108). Hemos localizado un solo ejemplar de esta edición, conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles y gravemente deteriorado ya que, de las veinticuatro páginas numeradas, carece de las 1, 7 y 8. No obstante y a pesar de las lagunas textuales, parece bastante evidente que la edición se basa en el códice trivulziano. Paradisi (2005) realiza un minucioso estudio crítico de la obra que pone en relación los cuatro testimonios citados.

10 Altamura (1941: 233-234; 1949) se refiere al autor como Catenaccio de' Catenacci. En consonancia con la estrecha relación entre la parte meridional de los Estados Pontificios y el reino angevino, cabe destacar que Catenaccio fue nombrado caballero y Podestà de Foligno precisamente por el rey Roberto de Anjou.

11 No en vano, tal y como afirma Paradisi «Grazie alla concisione e alla facile assimilabilità mnemonica, l'opera fu impiegata nelle scuole medievali come testo grammaticale e nel contempo etico, ed ebbe numerose traduzioni in quasi tutta Europa, compresa l'area italiana» (2005: 1). En línea con esta idea, véanse Voigt 1891; Segre y Marti 1959: 187-88; Munk Olsen 1991: 59-63; 65-74 y Gehl 1993.

12 El volumen de Vannucci contiene tres ediciones. En primer lugar, presenta un códice trivulziano que el autor no identifica; tras él, el cód. 1629 de la Biblioteca Riccardiana (ambos inéditos hasta esta publicación) y, por último, vuelve a publicar, reordenándola según el texto latino, la versión ya publicada por Domenico Maria Manni en Florencia en el año 1734. Esta versión ya había vuelto a ver la luz dos años antes, en 1827, en Bolonia bajo el título *Per le Faustissime Nozze della Nobil Donzella Contessa Amalia De' Bianchi col Nobil Giovane Conte Carlo Massili*, Bologna: Tipi del Nobile e Comp.

A pesar de las similitudes puestas de manifiesto entre las versiones toscanas y meridionales del *Libro di Cato*, hay una diferencia fundamental entre las vulgarizaciones surgidas en estas dos áreas geográficas, pues mientras los testimonios septentrionales están redactados en prosa, los meridionales están compuestos en verso, hecho que —como veremos más adelante— es altamente significativo si se tiene en cuenta la configuración específica del metro en estos testimonios.

1.2. Los *Bagni di Pozzuoli*

Los *Bagni di Pozzuoli* constituyen la vulgarización más popular del *De balneis Terrae Laboris* de Pietro da Eboli, intelectual meridional que vivió en la corte de los primeros monarcas suevos, entre Nápoles y Sicilia¹³. La autoría de esta obra latina ha sido conflictiva a lo largo de la historia, de tal modo que no fue hasta mediados del siglo XIX cuando Huillard-Bréholles (1852) demostró que el texto era fruto de la pluma del de Éboli.

Las fuentes de la obra latina se remontan, fundamentalmente, a las *Collecta medicinalia*¹⁴ de Oribasio, médico griego del siglo IV a.C. Sin embargo, la crítica ha dudado sobre las vías a través de las cuales el autor podría haber entrado en contacto con los textos grecolatinos; así pues, Huillard-Bréholles (1852) apostó por identificar al de Éboli con uno de los maestros de la escuela de medicina de Salerno, que contaba con ricos fondos bibliográficos, mientras Delle Donne afirma que «non è assolutamente certo che [Pietro] avesse acquisito a Salerno» estos conocimientos literarios (2015). Por lo que atañe a la fecha de composición de la obra latina, esta se remonta, según Pèrcopo (1887: 23), al período entre 1212 y 1221; en cambio, la datación de la versión vulgar ha sido mucho más discutida debido a las divergencias entre los dos testimonios hasta hoy conocidos.

De balneis Terrae Laboris concluye con un epigrama de dedicatoria a Federico II que en el códice Vat. Ross. se traduce; en cambio, el vulgarizador de la versión conservada en Nápoles prefirió poner fin a la obra con un canto de alabanza a la ciudad partenopea. Apoyándose en estos versos y en el retrato sosegado y pacífico de la vida napolitana que suponen, Pèrcopo (1887: 34) dató el testimonio en la época del rey Roberto, e incluso se aventuró a afirmar, basándose en los dos versos conclusivos («placciave, Napolitan, rengraziare / chillo che scripsi, et chi llo fece fare»¹⁵) que el texto podría ser un encargo del mismo monarca.

No obstante y más allá de este crítico, esta característica ha provocado otras hipótesis con respecto a la fecha de composición. Algunos estudiosos como Altamura (1949: 11), han mostrado su desacuerdo con la teoría de Pelaez (1928) según la cual ambos textos pertenecen al mismo autor, y han justificado esta divergencia de opinión con la hipótesis —con la que estamos de acuerdo— de que el testimonio vaticano podría ser anterior al napolitano, de tal modo que cuando el autor de la versión conservada en la Biblioteca Nazionale emprendió su

13 Se han localizado dos testimonios de esta vulgarización napolitana. El primero de ellos (vid. Pèrcopo 1887) parece haber sido compuesto en el siglo XIV y está incluido en el cód. XIII C 37 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, mientras que el segundo, descubierto más recientemente aunque con la misma datación que el primero, se halla en el cód. Vat. Ross. 379. Para más información acerca de este segundo manuscrito remitimos a Pelaez (1928) y para más datos acerca de Pietro da Eboli a Delle Donne (2015).

14 Traducción latina del original griego *Συναγωγὰ Ἱατρικὰ*.

15 La cursiva es nuestra.

traducción, el contexto histórico en que se hallaba inmerso convertía el último epigrama en un anacronismo. De este modo Casini sugiere que esta segunda vulgarización podría datarse entre los años 1250 y 1266, pues

Il saluto del proemio e la dedica finale non sarebbero, assai probabilmente, state omesse dal traduttore; ma tra il 1250, quando Federico II era morto, e il 1266, allorché ascese al trono del Regno l'angioino Carlo I, poté bene il volgarizzatore intralasciare qualsiasi omaggio ai successori dell'imperatore, lontani dalla capitale, di autorità o leggimità sconosciuta o discussa, e sostituirvi il saluto alla Napoli nobilissima, ove in quel breve periodo, all'ombra del patronato pontificio, si venne svolgendo un simulacro di vita e di istituzioni municipali indipendenti dalla dinastia sveva. (1914: 52)

A las características estructurales citadas por Casini nos vemos obligados a añadir los rasgos lingüísticos del texto custodiado en la ciudad partenopea, que –a diferencia del manuscrito vaticano– presenta importantes modificaciones que apuntan a una toscanización cada vez mayor del estándar literario. Es precisamente este factor lingüístico el que no permite validar las fechas propuestas por Casini, pues no es hasta un período mucho más tardío cuando determinados sectores del público partenopeo comienzan a tener algunos conocimientos incipientes de la lengua y la literatura toscanas y, sobre todo, cuando estas se convierten en objeto de imitación en el Reino. Sobre la base lingüística de la que hablamos, Petrucci (1973) ha establecido la datación del manuscrito vaticano en torno a 1290-1310 y la del napolitano alrededor de 1340¹⁶.

Entre las variaciones lingüísticas que nos llevan a apoyar esta postura podemos destacar, entre otros rasgos, las eliminaciones tanto de la diptongación metafónica de «ò» en sílaba trabada (*fuorte* > *forte*), como de la reduplicación sintáctica provocada por el artículo determinado (*le mmano* > *le mano*) o las adopciones del paradigma toscano en el artículo determinado (*'l*) o en numerosos vocablos con apócope (*gentil, ven, ben...*).

Los escritos acerca del tema de las aguas termales existentes en los alrededores de Nápoles y de sus beneficios para la salud están ya atestiguados desde la Antigüedad, pero gozan de una fortuna especial en la Edad Media a raíz de la composición del poema de Pietro da Eboli¹⁷, cuya influencia en otras obras –incluso en ambientes culturales transalpinos– puede apreciarse en la siguiente figura:

16 Con posterioridad, Clark 1989-1990 y Maddalo 2003 han respaldado esta teoría, con la que nosotros coincidimos.

17 Como en el caso de los *Disticha de moribus*, también el *De balneis* gozó de una ingente fortuna en los siglos posteriores a su composición, como prueban los veintidós manuscritos y las doce versiones impresas del texto hasta los albores del siglo XVII que se conservan en Italia.

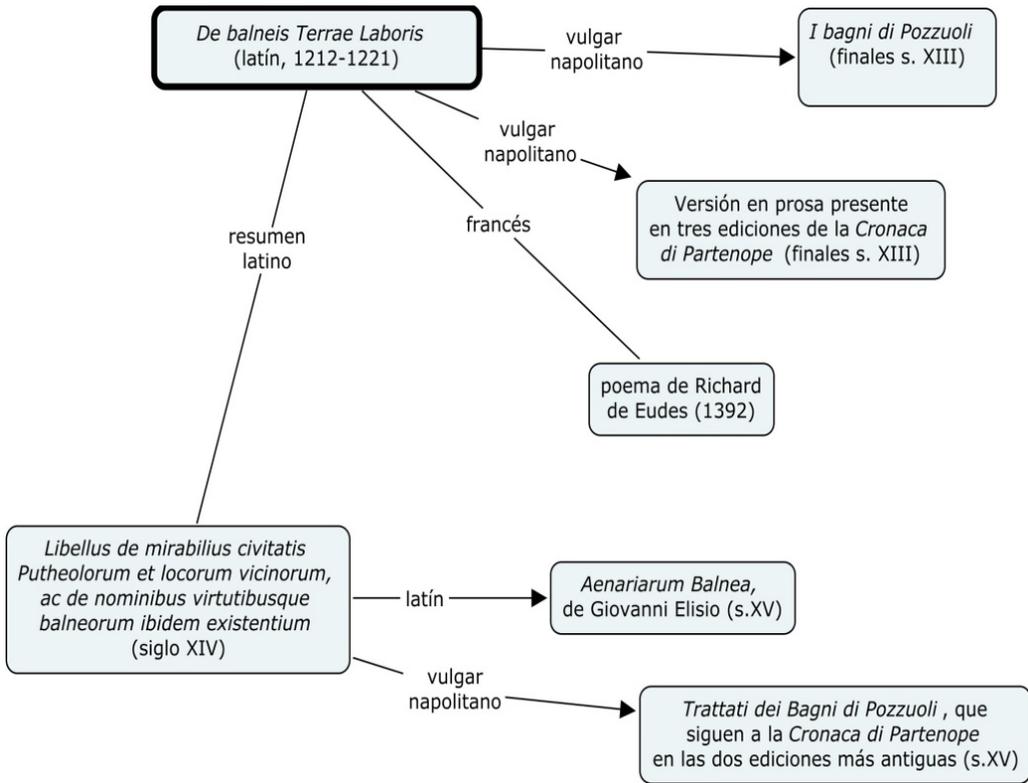


Fig. 1: Fortuna de la obra de Pietro da Eboli en Europa (siglos XIII-XV)
[Elaboración propia]

1.3. El *Regimen sanitatis*

La tercera de las obras a las que nos vamos a referir, el *Regimen sanitatis*¹⁸, pertenece –como esbozamos al comienzo y ampliaremos más adelante– a una categoría distinta de las dos vulgarizaciones anteriores si se analiza desde la óptica de su relación textual con las fuentes latinas.

En esta obra, el autor pretende ofrecer al lector una lista de consejos para cuidar la salud de aquellas personas «che no so' lecterate», es decir, que no conocen el latín y, por tanto, no pueden acudir a los abundantes tratados escritos en la lengua de Roma que se ocupan de este asunto. Estos consejos, precedidos de una especie de prólogo donde el autor da a conocer su intención, se articulan en torno a diversos ámbitos, hasta constituir un total de seis categorías:

¹⁸ El texto fue publicado por primera vez por Mussafia (1884). La composición ha llegado hasta nosotros conservada en los códices XIII C 37 (s. XIV) de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (folios 55^a-73^b), es decir, a continuación de los *Bagni di Pozzuoli*, y en el código XIV G 11 de la misma biblioteca. Coincidimos con el apunte de Altamura (1949: 75) de que estos testimonios no están relacionados entre sí, por lo que ambos se remontan a un arquetipo perdido.

Hic manifestat numerum et ordinem eorum de quibus debet tractare

Ordeno da principio dell'airo inprimamente,
appresso de cibarij et potu insemblamente;
de sonno e de vigilie no serò negligente;
de riposare e muovere dico semelemente;
et medicina e vomico e sagnia
eo ponevagio in questa compagnia

Et ancora descrivote de coitu e bagnare,
lo muodo e tienpo dicote quando lo dige fare;
Cristo me done gracia de ben vulgariçare,
che chisto mio principio poça ben termenare;
da poi che d'isti facti me tramisi
dico dell'airo como te promisi. (vv. 25-36)¹⁹

No obstante, el tratamiento de cada uno de estos campos ocupa un espacio muy desigual en el seno de la obra. Así pues, el número de versos dedicado a los consejos oscila entre los 115 de la primera parte, que trata la importancia de la meteorología para la salud (vv. 37-150), hasta los seis que ocupa la sección dedicada a las extracciones de sangre (vv. 667-672), con la que concluye la obra. Ya Casini señaló esta particularidad del *Regimen sanitatis*, rasgo que, unido al estilo mucho menos cuidado de la última parte de la obra, lleva a pensar que «l'autore, a un certo punto [...], abbia sentito la stanchezza dell'opera propria e temuto che la noia inducesse il lettore a gettar via il quaderno; sì che di proposito siasi affrettato a una conclusione qualsiasi pur di finire» (1914: 54).

Al margen de las características puestas de manifiesto hasta aquí, como ya se ha anticipado, la obra posee una peculiaridad intertextual que la hace distinta del resto de vulgarizaciones de la época, y precisamente por esto abordamos su análisis en último lugar. Nos referimos al hecho de que no se trata de una vulgarización propiamente dicha, como ocurría con el *Libro di Cato* o los *Bagni di Pozzuoli*, que tomaban como base fundamental una obra latina cuyo contenido traducían –más o menos libremente– al vulgar napolitano. El autor del *Regimen sanitatis*, en cambio, afirma desde el principio de su obra su intención de llevar a cabo una compilación en vulgar de los consejos útiles para la salud dados por aquellos «auturi / che me so testi e buon defendituri» (vv. 23-24).

Esta particularidad en la intención del vulgarizador se refleja en el estilo de la obra, sobre todo si se toma en consideración de un modo análogo a los otros dos textos mencionados. En el *Regimen sanitatis* observamos que la personalidad del autor se proyecta en el contenido del poema, de tal modo que en algunos pasajes sirve al lector como guía, dando a conocer su opinión y destacando los consejos que le parecen más importantes, hasta el punto de que se convierte en el verdadero autor de una obra totalmente nueva, dejando en un segundo plano su faceta de compilador y olvidando por completo aquella de mero traductor. Para ilustrar estas afirmaciones basta destacar algunos pasajes de la obra, donde se percibe la fuerza

19 vv. 25-36. Citamos por la edición de Altamura (1949: 78), que sigue la versión del códice XIII C 37.

subjetiva de la primera persona o de otras estrategias similares, como los siguientes:

però *consiglio* a chi lo pote fare (v. 107)
per lo bene che *vollio*te dico che si' sollicito (v. 121)
una regola *donote* ben buona e salutare (v. 146)
de li cibarii *donote* utile documento (v.151)
per lo to amore *sforçome*, *vogliote* dimostrare (v. 159)
dàrete *voglio* una tale cautela (v. 161)
amore plu de scrivere *propono* no' cessare (v. 212)
multo laudare *poçote* la carne de vitelli (v. 271)
ed eo da modo *dicolo* e *protesto* (v. 312)
modo *me resta* a dicere dell'aucelli salvagi (v. 337)
che modo *te solleceto* che tu ben tende guardi (v. 345)
una cautela *donote* se te la place fare (v. 385)²⁰

Por lo que respecta a las fuentes del poema, los escasos estudios de los que hasta ahora ha sido objeto el texto no han sido capaces de apuntar datos determinantes, sino que, al contrario, ha habido autores, como Casini (1914: 62), que han afirmado que el contenido de la obra no se basa en un corpus determinado de textos, sino que más bien lo que hace el autor es poner por escrito en su lengua una serie de prescripciones que eran de dominio común entre los versados en la medicina de la época y que, en algunos casos, se remontan a las obras de Hipócrates, Galeno, Celso o Avicena.

Al margen de estos autores clásicos, ya un tal Arnaldo de Villanova, médico catalán perteneciente a la escuela de medicina de Salerno, recogió en torno a la segunda mitad del siglo XIII unos consejos similares a los de nuestra obra en un opúsculo titulado precisamente *Regimen sanitatis salernitanum*, también conocido como *Flos medicinae* (vid. Arnaldo de Villanova 1947), que nuestro compilador podría haber conocido. No obstante, vistas las divergencias o, mejor dicho, las escasas coincidencias entre estos dos textos, somos reticentes a compartir la opinión de Casini (1914: 62-63), que deja entrever que el compilador vulgar pudo haber utilizado la obra latina como base para algunos versos de sus consejos. Mantenemos esta postura porque, aunque las similitudes entre algunos pasajes de ambas obras son notables²¹, ya advertimos de que la mayor parte de estos consejos remiten a opiniones que eran de dominio común en la medicina de la época. Por otra parte, entre ambas obras, no hay ningún fragmento que se pueda calificar como textualmente idéntico o similar, es decir, no hemos localizado ningún verso de la obra vulgar que pueda considerarse una traducción del texto latino, hecho que habría apoyado la hipótesis de Casini.

Igualmente, nos mostramos en desacuerdo con la opinión del estudioso con respecto a la datación del texto que, según Casini, se remonta a los últimos años del siglo XIII o a los primeros del siglo XIV. Si tomamos como referencia esta fecha y los rasgos textuales de esta obra y los ponemos en relación con lo que ya conocemos acerca de los *Bagni di Pozzuoli*, comprobamos que el *Regimen sanitatis* se sitúa lingüísticamente en un estadio ulterior de

20 En todos los casos, la cursiva es nuestra.

21 Por ejemplo, por lo que atañe a los consejos acerca de las aves comestibles y de su consumo.

influencia toscana, por lo que cabría situar su fecha de redacción definitiva en torno a la década de 1340, por lo que sería más o menos coetáneo de la segunda vulgarización de la obra de Pietro da Eboli²².

2. Las formas métrica y lingüística de las obras

Una vez que hemos indicado las particularidades de cada texto, pasamos a tratar los rasgos que comparten, esto es, fundamentalmente la métrica y la lengua.

Por lo que se refiere al metro utilizado, se trata de la combinación del alejandrino, formado por dos heptasílabos, y del verso endecasílabo. En cuanto al alejandrino que, en la tradición de la lírica italiana de los orígenes, está formado o por un septenario esdrújulo seguido de otro llano (probablemente siguiendo la tradición del tetrámbico yámbico cataléctico mediolatino) o por una reducción del alejandrino francés (derivado del asclepiadeo menor mediolatino, cuyo primer hemistiquio no ha de ser necesariamente esdrújulo), Beltrami (2009: 204-205) señala que ambas formas tienden a combinarse en textos de los siglos XIII y XIV, como veremos en los poemas que aquí nos ocupan. En cuanto a la combinación de estas estrofas con el verso endecasílabo, Mussafia (1884) realizó un amplio estudio al respecto que sigue siendo revelador hoy en día.

Como este autor afirma, los textos se articulan en estrofas de seis versos, de los que «die vier ersten Verse sind zwölf-, nach italienischer Zählung vierzehnsilbig und reimen mit einander; die zwei letzten sind zehn-, beziehungsweise elfsilbig und bilden wieder ein Reimpaar» (Mussafia 1884: 49)²³.

Esta estrofa de cuatro alejandrinos y un pareado final posee, como hemos apuntado, otra particularidad, y es el hecho de que los cuatro alejandrinos se subdividen, a su vez, en dos hemistiquios que

fordern nur einen Accent auf der sechsten silbe und haben daher in unserem Texte stets einen genügenden Rhythmus; die zehnsilbigen (Endecasillabi) würden nach italienischer Weise besondere Accente auf bestimmten Silben fordern²⁴; nicht überall aber wird diese Bedingung erfüllt, und bei manchen Versen muss man sich mit der blossen Silbenzahl zufrieden geben. (Mussafia 1884: 50)²⁵

Por lo que respecta a la distribución del contenido a lo largo de cada una de las estrofas, es muy frecuente que los cuatro alejandrinos se empleen para la exposición de una

22 No en vano, es posible trazar múltiples paralelismos entre el estadio lingüístico del *Regimen* y el de la vulgarización de los *Bagni* conservada en la Biblioteca Nazionale de Nápoles.

23 «Los cuatro primeros versos suman doce sílabas, catorce según el cómputo italiano, y riman entre sí; los dos últimos tienen diez y once sílabas respectivamente y, de nuevo, forman un pareado». La traducción es nuestra.

24 Recuérdese que, en el patrón tradicional de acentuación del endecasílabo, las sílabas tónicas suelen ser la 4.^a, 7.^a u 8.^a y 10.^a o la 6.^a y 10.^a.

25 «Requieren un solo acento en la sílaba sexta para construir el ritmo en nuestro texto; los decasílabos (endecasílabos italianos) requerirían acento especial en la forma italiana en ciertas sílabas. Sin embargo, esta condición no siempre se cumple, y en algunos versos hay que conformarse con el mero número de sílabas». La traducción es nuestra.

determinada cuestión, mientras que el pareado endecasílabo final encierra «una sorta di pensiero conclusivo che riassume o esemplifica in una gnome affine l'insegnamento» (Roos 1984: 233)²⁶.

Veamos ahora cómo se aplica esta descripción teórica a los versos iniciales de las tres obras²⁷:

a) *Libro di Cato*, 1-6

De fare una operecta (7) venutu m'è talentu, (7a)
perché la rucza gente (7) ['n] d'iaa doctrinamentu; (7a)
et no fo grande prohemio (7) a lo comenczamentu, (7a)
cha dire parole inutile (9-1) me no è in placimentu. (7a)
Lu Cato ch'è de gran doctrina plino (11b)
translateraiu per vulgare latino. (11b)

b) *Bagni di Pozzuoli*, 1-6.

Intre tucti l'opere, (7) dio è sempre laudando, (7a)
massemamente o'l'omini (8-1) no' po[n], per sé operando: (7a)
ciò è dove ne mancano (8-1) l'arte de medecando, (7a)
et sole l'acque sanano, (8-1) per sua virtù lavando: (7a)
ad alma et corpo la summa vertute, (11b)
per acqua, me conduce onne salute (11b)

c) *Regimen sanitatis*, 1-6

Onne discreto artefece, (8-1) quando vole operare, (7a)
ajuto deve petere (7) da cui lo pote dare; (7a)
perçò a Dio me supplico, (8-1) che pote in terra e mare (7a)
e lo cielo similiter (8-1) solo verbo creare, (7a)
agiuto me conceda con favore (11b)
et a buono diriçe lo mio core (11b)

Este tipo de metro es, esencialmente, similar al utilizado en otros textos italianos de los orígenes, como en Cielo d'Alcamo, si bien en este caso cabe destacar que la estrofa del *contrasto* está formada por cinco versos en lugar de los seis aquí presentes, cantidad resultante de la eliminación de uno de los cuatro alejandrinos. No obstante, dejando al margen estos detalles, lo más importante es que

26 Como indicó Mineo con respecto al *Libro di Cato*, «come norma direzionale, a ogni verso del distico latino corrispondono due alessandrini, mentre la coppia finale ribadisce la sentenza con un intento di concisione epigrammatico-proverbiale» (1979).

27 Para ilustrar el cumplimiento de las reglas métricas, mostramos al final de cada hemistiquio, en el caso de los alejandrinos, y después de cada uno de los endecasílabos el cómputo de sílabas entre paréntesis, que será del tipo n-1 en el caso de los hemistiquios esdrújulos. Asimismo, transcribimos en negrita la vocal tónica sobre la que se basa el ritmo del verso y, al final de cada uno de ellos, mostramos la rima.

Quanto agli alessandrini, essi si trovano, o in strofe tetrastiche monorime, come appunto nella prima parte della nostra strofa, o poco diversamente, oppure in serie continua, in quasi tutti i nostri più antichi cantori popolari e dialettali, in Bonvicino da Riva, in Giacomino da Verona, in Girardo Pateg da Cremona, in Ugucione da Lodi, nell'anonimo dei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in Jacopone da Todì, in Buccio di Ranallo ed in Antonio di Buccio di San Vittorino (Pèrcopo 1887: 39-40).

Destacamos estas palabras del estudioso italiano porque, en nuestra opinión inciden en una de las facetas más significativas de estos textos, que no es otra que la conexión formal existente entre ellos y la tradición literaria precedente, de la que se muestran fieles sucesores.

3. Hacia unas conclusiones: unas características que trascienden la órbita geográfica y cultural partenopeas

Llegados a este punto cabría interrogarnos acerca de la naturaleza lingüística de estas tres obras: ¿en qué lengua están escritas? Partiendo de lo puesto de manifiesto hasta este momento podría defenderse que tanto nuestros vulgarizadores como nuestro *sui generis* compilador procedían del Reino de Nápoles o de territorios íntimamente vinculados a él, de modo que en el desarrollo de su actividad literaria se pueden observar sólidos vínculos con la ciudad partenopea. No obstante, en sus escritos no se servían de ese uso vernáculo que, con toda certeza, usarían en su vida diaria, sino que empleaban una variante culta y refinada del dialecto con importantes elementos lingüísticos latinos y, sobre todo, toscanos.

Acerca de este componente toscano que, a fin de cuentas, es el principal rasgo por el que hemos fijado nuestra atención sobre estos textos, Pèrcopo afirma que

[il toscano,] nella seconda metà del secolo quattordicesimo, per le relazione politiche, artistiche e commerciali fra Napoli e la Toscana, e per la divulgazione della *Commedia*, del *Canzoniere* [...] e, particolarmente, pei romanzi e per i poemi del Boccacci, [...] aveva acquistato un predominio, se non soverchio, a bastanza considerevole (1887: 41)²⁸.

Esta lengua, probablemente viva exclusivamente en el ámbito de la cultura escrita, ha sido profundamente analizada por Mussafia (1884: 4-49) y en su seno se halla el germen lingüístico de la literatura que florecerá en tierras napolitanas a partir del siglo XV. En este sentido, no sería exagerado asegurar que los testimonios aquí estudiados, tan alejados cronológicamente de las grandes obras poéticas del Renacimiento napolitano, merecen ser analizados por lo radicados que están desde el punto de vista lingüístico a la lírica culta

28 A pesar de lo acertado, en términos generales, de esta afirmación, en nuestra opinión Pèrcopo peca de una excesiva generosidad con la difusión de los textos de las Tres Coronas en la Nápoles del Trecento, puesto que no hay pruebas de una recepción que no sea aislada del Cancionero petrarquista en tierras partenopeas hasta bien entrado el siglo siguiente. Es obvio que Petrarca era más que conocido en la Nápoles angevina, pero su fama se debía casi exclusivamente a su producción latina y humanista. De hecho, el único testimonio que probaría un cierto –aunque tremendamente aislado– conocimiento de la lírica del aretino y de la tradición toscana en el Reino a mediados del siglo XIV sería la exigua producción poética de poetas como Guglielmo Maramauro o Bartolomeo di Capua. Para más información por lo que concierne a estos autores, vid. Rodríguez-Mesa 2023.

cinquecentesca, en la que el proceso de permeabilidad de la lengua y literatura meridionales a los estándares toscanos llega a sus máximas cotas. Esta proyección lingüístico-cultural hacia el futuro contrasta, a la par que se enriquece, con la tradición implícita en estos poemas por lo que se refiere a la forma métrica, de tal modo que estas composiciones se erigen como claros eslabones en la cadena que forma el continuum de la historia de la literatura.

Al margen de esto, y como sucederá en el *Cinquecento*, el siglo en que autores como Cariteo y, sobre todo, Sannazaro elevarán la producción poética napolitana a los más altos niveles del canon literario de su época, estas obras son dignas de reconocimiento porque, gracias a su temática, vinculan la producción del Mediodía continental italiano a un ámbito cultural y literario geográficamente mucho más vasto. Es más, incluso podríamos decir que, a pesar del olvido al que la crítica hodierna los ha condenado, títulos como los *Bagni di Pozzuoli* constituyen los primeros ejemplos de un filón argumental estrictamente napolitano del que surgen testimonios al otro lado de los Alpes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMURA, Antonio (1941): «Duecento meridionale. Il *Libro de Cato* di Catenaccio». *Archivium romanicum*, XXV, pp. 231-268.
(1949): *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV*. Napoli: Perrella.
- ARNALDO DE VILLANOVA (1947): *Regimen sanitatis salernitanum*, G. Barbensi (ed.). Firenze: Leo Olschki editore.
- AS-SAFI, Abdul-Baki y ASH-SHARIFI, Incam Sahib (1997): «Naturalness in Literary Translation». *Babel*, 43(1), pp. 60-75.
- AURIGEMMA, Luisa (1998): *La «Mascalcia» di Lorenzo Rusio nel volgarizzamento del codice Angelicano V.3.14*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- BELTRAMI, Pietro G. (2009): *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- BENTLEY, Jerry H. (1995): *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*. Napoli: Guida editori.
- BIGAZZI, Vanna (1987): *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*. Firenze: Accademia della Crusca.
- BRUNET, Jacques-Charles (1860): *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie.
- CASINI, Tommaso (1914): *Studi di poesia antica*. Città di Castello: Casa editrice Lapi.
- CENCI, Cesare (1971): *Manoscritti francescani della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Firenze: Typographia Collegii S. Bonaventurae.
- CLARK, Raymond J. (1989-1990): «Peter of Eboli *De balneis Puteolanis*: mss. from the Aragonese scriptorium in Naples». *Traditio*, XLV, pp. 380-389.
- D'ACHILLE, Paolo y GIOVANARDI, Claudio (1984): *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi. I. Dalle origini al 1550*. Roma: Bonacci.
- DE BLASI, Nicola (1986): *«Libro de la destructione de Troya». Volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*. Roma: Bonacci.

- DE LICTERIIS, Francesco (1828): *Codicum saeculo XV impressorum qui in Regia Bibliotheca Borbonica adservantur catalogus ordine alphabetico digestus notisque bibliographicis illustratus labore et industria F. Francisci de Licteriis ordinis hierosolymitani sacerdotis conventualis regii bibliothecarii*. Napoli: Regia Typographia.
- DELLE DONNE, Fulvio (2015): «Pietro da Eboli». AA.VV. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani. Vol. 83. Disponible en https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-eboli_%28Dizionario-Biografico%29/
- DIBDIN, Thomas Frognall (1823): *A descriptive catalogue of the books printed in the fifteenth century, lately forming part of the library of the Duke di Cassano Serra, and now the property of George John Earl Spencer, K.G. With a general index of authors and editions contained in the present volume, and in the Bibliotheca Spenceriana and Aedes Althorpianae*. London: William Nicol & Shakespeare Press.
- FAVA, Mariano y BRESCIANO, Giovanni (1969 [1912]): *La stampa a Napoli nel XV secolo*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- FONTANA, Laura (1979): *Un inedito volgarizzamento toscano dei «Disticha Catonis»*. F. Alessio y A. Stella (eds.), *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*. Milano: Il Saggiatore, 46-64.
- FORMENTIN, Vittorio (1995): «I modi della comunicazione letteraria». E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, 9 vols. Roma: Salerno Editrice, vol. II, 111-158.
- GALIANI, Ferdinando (1923): *Del dialetto napoletano*, Fausto Nicolini (ed.). Napoli: Riccardo Ricciardi.
- GEHL, Paul F. (1993): *A Moral Art. Grammar, Society, and Culture in Trecento Florence*. London: Cornell University Press.
- GIOVANARDI, Claudio (1993): *Sulla lingua del volgarizzamento plutarco di Battista Alessandro Iaconello da Rieti (1482)*. *Contributi di filologia dell'Italia mediana*, VII, pp. 65-139.
- GRAESSE, Jean George Théodore (1950): *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*. Milano: Görlich Editore.
- GRAZZINI, Giovanni (1826): *Catalogo dei libri dal conte Angiolo Maria D'Elci donati alla imperiale e real libreria Mediceo-Laurenziana*. Firenze: Tipografia all'insegna di Dante.
- GRIGNANI, Maria Antonietta (1980): «*Navigatio Sancti Brendani*»: *glossario per la tradizione veneta dei volgarizzamenti*, *Studi di lessicografia italiana*, II, pp. 101-138.
- HOLMES, James S. (1994): *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HUILLARD-BRÉHOLLES, Jean Louis Alphonse (1852): «Notice sur le véritable auteur du poëme *De balneis puteolanis* et sur une traduction française inédite du même poëme». *Mémoires de la société des Antiquaires de France*, 21, pp. 334-353.
- KAPITEIJN, Brenda K. (1999): *Un inedito volgarizzamento dei «Disticha Catonis» nella Biblioteca Universitaria di Pavia (ms. Aldini 251 (97))*. Leiden: Universiteit Leiden.

- LIBRANDI, Rita (1995): *La «Metaura» d'Aristotile. Volgarizzamento fiorentino anonimo del XIV secolo*. Napoli: Liguori.
- MADDALO, Silvia (2003): *Il De Balneis Puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- MINEO, Nicolò (1979): «Catenacci, Catenaccio». AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani. Vol. 22. Disponibile en [https://www.treccani.it/enciclopedia/catenaccio-catenacci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/catenaccio-catenacci_(Dizionario-Biografico))
- MIOLO, Alfonso (1878): *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Bologna: Tipografia Fava e Garagnani.
- MUNK OLSEN, Birger (1991): *I classici nel canone scolastico altomedievale*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- MUSSAFIA, Adolfo (1884): *Mitthelungen aus romanischen Handschriften. Ein Altneapolitanisches Regimen Sanitatis*. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- NÈVE, Joseph (1926): *Catonis Disticha. Facsimilés, notes, liste des éditions du XVe siècle*. Liège: Imprimerie H. Vaillant-Carmanne.
- PARADISI, Paola (1989): *Il libro memoriale di Donato. Testo in volgare lucchese della fine del Duecento*. Pisa: M. Paccini Fazzi editore.
- (2005): *I «Disticha Catonis» di Catenaccio da Anagni. Testo in volgare laziale (secc. XIII ex. – XIV in.)*. Utrecht: LOT.
- PELAEZ, Mario (1928): «Un nuovo testo dei Bagni di Pozzuoli in volgare napoletano». *Studj romanzi*, 19, pp. 47-134.
- PÈRCOPO, Erasmo (1997): *I bagni di Pozzuoli*. Napoli: Federico Furchheim Libraio.
- PETRUCCI, Livio (1973): «Per una nuova edizione dei Bagni di Pozzuoli». *Studi mediolatini e volgari*, 21, pp. 215-260.
- PORRO, Giulio (1884): *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*. Torino: Fratelli Bocca.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2023): *Due pionieri del petrarchismo napoletano: Guglielmo Maramauro e Bartolomeo di Capua*. Berlin: Peter Lang.
- ROMANO, Maria Elisabetta (1990): *Un volgarizzamento della Regola di san Benedetto del secolo XIV (Cod. Cass. 629)*. Montecassino: Pubblicazioni Cassinesi.
- ROOS, Paolo (1984): *Sentenza e proverbio nell'antichità e i «Distici di Catone». Il testo latino e i volgarizzamenti italiani*. Brescia: Morcelliana.
- SABATINI, Francesco (1965): *Napoli angioina. Cultura e civiltà*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- SALVINI, Anton Maria (1712): *Discorsi accademici*. Firenze: Giuseppe Manni.
- SANTAGATA, Marco (1979): *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore.
- SANTORO, Caterina (1965): *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*. Milano: Comune di Milano – Biblioteca Trivulziana.
- SANTORO, Marco (1984): *La stampa a Napoli nel Quattrocento*. Napoli: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale.

- SAVJ-LOPEZ, Paolo (1906): «Appunti di napoletano antico». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 30, pp. 26-48.
- SEGRE, Cesare y MARTI, Mario (1959): *La prosa del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- SEREGNI, Giovanni (1927): *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua*. Milano: Hoepli.
- TRIFONE, Pietro (1992): *Roma e il Lazio*. Torino: UTET.
- VANNUCCI, Michele (ed.) (1829): *Libro di Cato o tre volgarizzamenti del Libro di Catone de' costumi*. Milano: Giovanni Pirrotta.
- VOIGT, Ernst (1891): «Das erste Lesebuch des Triviums in den Kloster- und Stiftsschulen des Mittelalters (11.-15. Jahrhundert)». *Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte*, I, pp. 42-53.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Francisco José Rodríguez-Mesa es Profesor Contratado Doctor de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Sus líneas de investigación se centran en diversos aspectos de la literatura italiana medieval, entre los que destacan la lírica napolitana del Trecento y del Quattrocento y sus relaciones con el resto de tradiciones poéticas de la península italiana y los catálogos de biografías de mujeres célebres de los siglos XIV-XVI. Acerca de estos aspectos ha publicado más de medio centenar de estudios entre artículos, monografías y ediciones críticas.

En los últimos años, ha impartido diversos seminarios como profesor visitante en universidades europeas y americanas, como la Università degli Studi di Pavia, la «Sapienza» Università di Roma o la Universidad Nacional Autónoma de México.

Fecha de envío: 06-07-2023

Fecha de aceptación: 02-09-2023

AGUSTINA GONZÁLEZ LÓPEZ.
LOS PRISIONEROS DEL ESPACIO

Ana Macannuco
Madrid, Dykinson, 2023, 103 p.
(ISBN: 9788411702072)

Sandra G. Rodríguez*
Universidad de Sevilla

Agustina González López, escritora, pintora, política, deportista, actriz, dramaturga, zapatera y filósofa, fue una mujer polifacética cuya obra ha despertado interés en los últimos años. Es necesario un estudio interdisciplinar para abordar su obra, por lo que el trabajo que realiza Ana Macannuco en su edición de *Los prisioneros del espacio* (originalmente publicado en 1929) es de gran interés. En su introducción “Prisionera de su tiempo: en los zapatos de la Zapatera” se contextualiza a la autora con respecto a la sociedad del momento, así como se conectan sus diversas publicaciones. Con esta edición no solo se consigue traer a la actualidad el audaz drama de González López, también reivindica su figura como rompedora.

Ana Macannuco publica su primer libro, *Agustina González López. Los prisioneros del espacio* en la editorial Dykinson. Esta obra se enmarca en la colección “Andaluzas Ocultas”, resultado del proyecto “Andaluzas Ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)” gracias al cual se han recuperado las obras de veintidós escritoras. Estas ediciones pueden encontrarse de manera gratuita y digital en la web del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras¹ y todas cuentan con una introducción y una edición crítica realizada por las investigadoras del proyecto. Macannuco es doctoranda en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla y ha participado en diversos congresos con comunicaciones sobre las escritoras Amantina Cobos Losúa (Universidad de Oviedo, 2022; Universidad de Sevilla, 2023), Olimpia Cobos Losúa (Universitat de les Illes Balears, 2023) y Agustina González López (Universidad de Salamanca, 2023; Universidad de Catania, 2023). Actualmente pertenece al departamento de Filologías Integradas vinculada con un contrato predoctoral de formación de profesorado universitario (FPU).

* **Dirección para correspondencia:** Sandra García Rodríguez. Dpto. de Filologías Integradas, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla. C./ Palos de la Frontera, s/n, 41004, Sevilla (sgarcia13@us.es).

¹ Véase: <https://escritorasyescrituras.com/proyectos/andaluzas-ocultas/publicaciones>

Agustina González López. *Los prisioneros del espacio* es una obra que no solo rescata el drama que le da el título, sino que también reconstruye la vida de su autora, que nació en Granada a finales del siglo XIX y mantuvo una vida intensa, extremadamente productiva y, por desgracia, muy breve. La edición de Macannuco (2023) nos presenta una introducción crítica dividida en diez epígrafes, de los cuales el grueso lo constituyen los cinco primeros: “Ni loca, ni tonta... ni olvidada”, “*Sapatera, a tus zapatos*”, “Los opúsculos” y “Los años 30 o lo que le permitieron vivir” forman un recorrido vital de la autora, el cual se vincula estrechamente con sus obras publicadas: *Idearium futurismo* (1916), *Las leyes secretas* (1927) y *Justificación* (1928). A través del propio testimonio de la escritora y gracias al análisis de prensa realizado por Macannuco, se ha podido reconstruir la trayectoria laboral de González López. El quinto epígrafe es el análisis de la obra de teatro reeditada: *Los prisioneros del espacio* (1929). La autora de la edición se vale del análisis intertextual para explorar el drama de la granadina; en primer lugar, contextualiza el panorama teatral del momento de su publicación, haciendo hincapié en la dificultad de las mujeres para acceder al mundo de la escena —a pesar de la prolífica creación femenina dramática en la década de los años veinte y treinta—. La segunda parte se centra en los mecanismos de González López para encarnar en la obra sus ideas filosóficas.

“Ni loca, ni tonta... ni olvidada” recorre los primeros años de vida de Agustina González López. En este primer epígrafe, se nos presenta a la autora valiéndose de su obra autobiográfica, *Justificación*, y de los argumentos que esta esgrimió para explicar cómo se había apropiado del estigma de loca para defender su peculiar personalidad. El carácter construido por González López fue lo que la convirtió en una musa para Lorca: Agustina González López era conocida en Granada como “la Zapatera” y fue ella, precisamente, quien inspiró *La Zapatera prodigiosa*, así como el personaje de Amelia en *La casa de Bernarda Alba*. En el segundo capítulo de la edición, Macannuco realiza una síntesis de las ideas defendidas por González López en su *ópera prima*, *Idearium futurismo*, y además aporta algunos datos inéditos de la autora: se conoce que su primera obra de teatro, *Cuando la vida calla*, una comedia en tres actos había sido estrenada; tras el análisis de prensa realizado se puede afirmar que además fue un éxito. En la edición se comenta que había sido un estreno esperado, que vendió todas las localidades del Teatro Cervantes y que defendió ideas bastante avanzadas en la defensa de las mujeres. Además, la prensa de la época también ha permitido conocer que el desprestigio de González López no se debió a su faceta como dramaturga, sino como deportista; la granadina participó en un combate de lucha grecorromana que, probablemente, incentivase parte de la crítica social que recibió. El recorrido por la vida de la autora finaliza tras una síntesis de las ideas filosóficas principales defendidas por González López en sus opúsculos publicados en vida y un breve apartado para el fusilamiento de la escritora en agosto de 1936 por parte de los franquistas. Macannuco, en este epígrafe final, no se detendrá tanto como en los anteriores pues la muerte de González López fue ampliamente estudiada por Enriqueta Barranco Castillo en su obra *Agustina González López (1891-1936). Espiritista, teósofa, escritora y política*.

Sin embargo, el aspecto más innovador que aporta Agustina González López. *Los prisioneros del espacio* es el análisis de la obra. Valiéndose de la síntesis realizada en la primera parte de la introducción, Macannuco interconecta distintos fragmentos y detalles

de *Los prisioneros del espacio* con las ideas expuestas por González López en sus distintos opúsculos. En este análisis se defiende que el drama, al publicarse como el tercer opúsculo de la serie, está estrechamente vinculado a las otras obras. Se afirma que la autora adoptó el formato teatral por ser una de las mejores vías para hacer propaganda de sus ideas y se desgranaban las mismas a lo largo de la obra. Queda patente tras la lectura de este capítulo la audacia de González López para enmascarar las ideas complejas y abstractas que, en un primer momento, no llegaron a su público a través del formato ensayístico; no obstante, la escritora no cejó en su empeño de comunicar su ideología al grueso de la población granadina.

Es muy interesante acercarse a la figura de Agustina González López y reflexionar sobre su conexión con el tópico del “loco-cuerdo”, asociado a los personajes de Cervantes, Don Quijote de la Mancha y El licenciado Vidriera. Como expresa Luis F. Avilés “la aparición del loco/ cuerdo cuestiona el sentido común y todas aquellas formas lexicalizadas de la acción humana y las imposiciones de lo que debe ser ‘normal’ para una comunidad” (Avilés 2018: 11). Ambos actúan a su antojo gracias, paradójicamente, a los prejuicios sociales, puesto que se encasilla su actitud en la locura, excluyéndolos del orden social y deshumanizándolos. Es desde el refugio de la locura como consiguen desobedecer el orden social, generando el estigma y a la vez problematizándolo, planteando el porqué de esta supuesta locura, el origen de la “norma” que nos lleva a marginar a los sujetos disidentes. En el caso de Agustina González López, la conexión locura/cordura/libertad está presente en su obra. La marca de género es evidente, puesto que en su caso son actitudes como salir a la calle sola, visitar cafés, escribir o manifestar públicamente su opinión política las que merecen el juicio de locura, caso que no ocurriría si el agente fuera masculino. Al respecto, es de gran interés la reflexión de la propia Agustina González López acerca de la locura, especialmente en *Justificación* (1928): “La locura social consiste en que el señalado como loco está cuerdo y que la sociedad en que vive no lo comprende y por lo mismo lo juzga mal” (González López 1928: 16). Como explica Eva Moreno-Lago, la “locura social” que define la autora no se relaciona con el campo de la medicina, sino al de la cultura y la sociedad, que marcan los límites de aceptación, que, si no se cumplen, desplazan al sujeto a la monstruosidad, desde donde Agustina se ve obligada a justificarse (Moreno-Lago 2023: 16).

Para finalizar, Ana Macannuco demuestra con su análisis de *Prisioneros del espacio* la lucidez (por alejarnos del problematizado binomio locura/cordura) de Agustina González López. Cabe resaltar el Acto II por su componente metaliterario e intertextual, que refleja el esfuerzo de la autora por exponer sus ideas, en el que dos personajes que parecen ajenos a la trama anteriormente esbozada, Escribiente 1º y Escribiente 2º contraponen sus visiones con respecto a la tarea que tienen en común: escribir una obra. A través de ellos Agustina canaliza sus reflexiones y contradicciones, y se refiere a su propia obra a través del discurso del Escribiente 1º, que defiende la originalidad del formato teatral de *Prisioneros del espacio* para explicar sus ideas filosóficas. Gracias al análisis detallado de Macannuco, que contextualiza e interconecta la obra de González López, comprendemos la profunda dimensión del pensamiento de la autora, así como de la complejidad de su proceso creativo, a través del que remarca su identidad y trata de legitimar las contradicciones que alberga su carácter. Contradicciones que, como ella misma opina, existen solo por alejarse de una

norma, lo que permitió un castigo social que terminó por destruir una figura tan interesante como la de Agustina González López.

BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS, Luis F. (2018): “El licenciado Vidriera: reflexiones sobre el ‘freak’ y el loco/cuerdo en Cervantes”. *Hispanic Issues Series*, pp. 35-54. [<https://hdl.handle.net/11299/201363>].
- BARRANCO CASTILLO, Enriqueta (2019): *Agustina González López (1891-1936). Espiritista, teósofa, escritora y política*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Agustina (1928): *Justificación*. Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas.
- MACANNUCO, Ana (2023): *Agustina González López. Los prisioneros del espacio*. Madrid: Dykinson.
- MORENO LAGO, Eva (2023): “‘Ni me he vuelto loca ni tonta’: la escritura como defensa de la dignidad en Agustina González López (1891-1936)”, *La Palabra*, pp. 2-17.

*LIRE LES TEXTES ANCIENS ITALIENS.
ÉLÉMENTS DE MORPHO-SYNTAXE DIACHRONIQUE*

Catherine Camugli Gallardo

Université de Nanterre, Peter Lang, 2022, 486 p.

(ISBN 978-2-8076-1807-7)

Gema Guevara Rincón*

Universidad de Murcia

La dedicación de Catherine Camugli al estudio de textos ancianos es ya antigua. Si bien es cierto que sus intereses rondan todo lo que tiene que ver con lo lingüístico (léxico y metalenguaje gramatical) también ha tratado aspectos más didácticos, como en su artículo *Strutturalismo e lessico: un insegnamento programmato come avviamento alla conversazione in lingua straniera*. La doctora Camugli, de origen marroquí y con nacionalidad francesa, ha escrito multitud de obras que se centran en el estudio de dos idiomas, el francés y el italiano. El primero por su uso cotidiano en la Universidad de Nanterre y el último gracias a su estudio en Letras Modernas y su posterior CAPES de italiano y máster de Lingüística Aplicada en esta misma lengua.

La presente edición y estudio de *Lire les textes anciens italiens. Éléments de morpho-syntaxe diachronique*, publicada en 2022, con la editorial Peter Lang es el tercer texto que le dedica a la sintaxis de la lengua italiana, pero lo hace desde un punto de vista diferente a los anteriores. Trata su evolución completa y exhaustiva de una forma original y amena.

Se trata de una lectura imprescindible si se quieren tener unos buenos cimientos de la lengua italiana. Catherine es capaz de explicar de una forma clara y concisa todos los entresijos y la evolución del latín para adentrarnos en el mágico mundo de la morfosintaxis italiana.

Nada más que con el título, tenemos muchas cosas para decir: *Lire les textes anciens italiens. Éléments de morpho-syntaxe diachronique*. Cuando lo leí, me pareció bastante denso, ¿unas quinientas páginas solo de morfosintaxis diacrónica y en textos antiguos? En ningún momento pensé que un libro con estas características podía hacerme entender y aprender tantísimo. La profesora Camugli nos explica que es necesario leer textos antiguos para poder comprender la lengua con la que nos comunicábamos (y nos comunicamos). La propia palabra *diacrónico* ya nos dice que se trata de un estudio en el que se interpreta la relación que tiene el

* Dirección para correspondencia: C/Cisne, n.º 6ºA, 6ºE, 30009, Murcia (gema.guevara@um.es)

texto (desde sus orígenes) con la evolución del propio *acte de parole*. Ha sabido expresar con un título conciso, todo lo que incluye este maravilloso (y académico) libro.

Durante toda la obra, nos explica la necesidad de conocer bien los contextos históricos, sociales culturales y diamésicos (es decir, las variaciones que encontramos en el canal y el código de la lengua). Así como un conjunto de reglas que determinan el correcto uso de la lengua italiana.

El libro se compone de ocho capítulos centrales con subdivisiones muy acertadas. Comienza por un cuadro histórico, lingüístico y metodológico, para continuar con ciertas marcas latinas que nos llevan a palabras italianas. Un hilo conductor perfecto nos acerca a algo todavía más concreto, *le démonstratif latin, l'article ProN italiens*. Avanzamos un poco en el libro para encontrarnos con las innovaciones *romanes* y poder así entender cómo ha evolucionado el sistema verbal latín y ha llegado al italiano. Así, posteriormente podemos adentrarnos en las preposiciones, adverbios y conectores para aprender la lengua italiana correctamente. Los capítulos seis y siete son, para mí, los más complejos y, a la vez, necesarios. Se trata de *la phrase complexe* y *comment lire un texte ancien*. En estos dos apartados, Catherine nos da las claves que hemos estado esperando durante todo el libro (y que no podían llegar en otro momento ya que no se entendería en absoluto). Nos explica la sintaxis de la frase simple y la compuesta, así como las diferencias que existen entre ellas; su evolución y las variaciones que ha sufrido, de la misma manera que nos expone las excepciones que podemos encontrarnos en el camino. En el último capítulo, La profesora Camugli nos expone un extenso corpus de autores, obras, fechas y explicaciones con las que podemos empezar a trabajar. Los presenta en tablas para una visión mucho más sencilla y útil.

Termina el libro con unas páginas que pueden *salvar vidas*: por un lado, las obras citadas durante todo el libro, de esta manera tenemos otro corpus aún mayor para seguir analizando y leyendo *textes anciens*. Por otro lado, dos índices: *Index des formes & des notions et métatermes* y otro de *variations dialectales*. De esta forma, podemos encontrar mucho más rápido aquellas palabras que no entendamos y nos dificulten la lectura.

Cada uno de los siete primeros capítulos está formado de la misma forma: una parte teórica, en la que se explica el contenido propio que da nombre a ese título y que termina con una conclusión a modo de resumen (algo que me parece realmente útil para asentar ideas y tener un esquema general del capítulo); y una parte más práctica, en la que se exponen una serie de ejercicios para asimilar lo aprendido. El octavo y último capítulo es el único que cambia la estructura para ser presentado en un formato mucho más práctico, con tablas explicativas y muy esquemáticas.

Nunca había leído nada de Catherine Camugli y debo decir que ha sido todo un descubrimiento. El hecho de poder entender una lengua desde sus inicios hace que sea mucho más sencillo (y coherente) el estudiarla y analizarla. Gracias a los textos propuestos, podemos seguir avanzando en nuestras lecturas y continuar con un aprendizaje que, a veces, creemos que está estancado por la falta de recursos.

En definitiva, un libro interesante por varias razones. Se trata de un texto didáctico a la vez que literario, un combo perfecto en los tiempos que corren. Es un manual útil tanto para el estudio de la lengua italiana como para el aprendizaje de la lengua latina y *les textes anciens*. Además, refleja una necesidad que no había sido tratada con anterioridad por otros autores, convirtiéndose así en una obra única y novedosa (aunque trate textos antiguos).

*DISTANTES EN EL TIEMPO Y EN EL IDIOMA.
DIFUMINACIÓN DEL PENSAMIENTO Y CREACIÓN DE
CONTEXTO EN LA TRADUCCIÓN DE LA FILOSOFÍA*

Pedro José Chamizo Domínguez
Granada, Editorial Comares, 2023, 286 p.
(ISBN: 978-84-1369-592-1)

María Belén Hernández González*
Universidad de Murcia

La filosofía se considera una ciencia universal, que aborda el ser y la realidad para comprender las causas últimas y más profundas de todas las cosas. No obstante, los tratados de filosofía, lejos de ser redactados en un lenguaje universal, surgen del pensamiento de autores circunscritos a una cultura y que sucesivamente han de ser traducidos y reinterpretados en otras. El libro *Distantes en el tiempo y en el idioma. Difuminación del pensamiento y creación de contexto en la traducción de la filosofía* de Pedro José Chamizo Domínguez afronta problemáticamente uno de los aspectos menos estudiados en traductología: la especificidad del texto filosófico, cuyo rasgo principal es la referencialidad; mientras que en su traslación se verifica la reinterpretación del pensamiento y la imprecisión de los significados.

Chamizo Domínguez es catedrático emérito de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Málaga. Autor de estudios sobre la teoría del ensayo, entre los que destacan los volúmenes dedicados a Montaigne (1984) y Ortega (1985) y los artículos vertidos en el Proyecto Ensayo Hispánico (www.ensayistas.org); así como estudios sobre la construcción de significados no literales, entre los que destacamos su libro *Metáfora y conocimiento* (1998) y las investigaciones sobre los tabúes (2005), eufemismos (2004) y el lenguaje políticamente correcto (2017). En relación con la teoría del lenguaje, ha editado importantes obras sobre los procesos cognitivos y la traducción, con títulos como *Semantics and Pragmatics of False Friends* (New York/London: Routledge, 2010, 2.^a) y los artículos sobre *Traducción y creación de contexto* (2020).

El tema de las diferentes implicaciones e implicaturas que se desprenden de los textos filosóficos traducidos al comparar sucesivas ediciones ya había sido atendido por Pedro

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001, Murcia (mbhg@um.es).

Chamizo a partir del año 2016, concretamente en sus cinco contribuciones sucesivas a la revista de *Estudios Filosóficos*, entre otras intervenciones; pero es finalmente en este último libro de 2023 donde sus investigaciones han alcanzado mayor amplitud y se exponen relacionadas de manera orgánica, conformando una visión tanto práctica como teórica, que ilumina a traductores y estudiosos.

Según intención metodológica declarada por el autor, el análisis de las variantes de traducción no pretende juzgar unas traducciones correctas frente a otras incorrectas, ni tampoco establecer una competición sobre buenos y malos traductores, sino reflexionar sobre las consecuencias cognoscitivas de cada versión, que en algunos casos llegan a ser divergentes. Como es sabido, a la hora de traducir no siempre será posible establecer la completa correspondencia entre los términos de la lengua origen a la lengua meta; sin embargo, en la práctica Chamizo descubre que las dificultades más importantes de las traducciones filosóficas no estriban en el escollo léxico (esto es: en la transcripción del idiolecto filosófico); sino en la interpretación del lenguaje ordinario que usan los filósofos. De este modo, la lectura despierta en nosotros la sospecha sobre los libros de la filosofía que hemos asimilado desde la escuela y que por convención pensamos que son homogéneos en las distintas lenguas y culturas.

El volumen parte de una constatación: para el autor a lo largo de la historia la traducción de los textos filosóficos de Aristóteles, Descartes o Wittgenstein, etc. ha originado en la práctica nuevos contextos de significado, difuminando así el pensamiento original de los autores y creando interpretaciones alternativas. Este fenómeno se viene produciendo debido a tres motivos: 1) el traductor es víctima de los falsos amigos; 2) un término dado de la lengua original se vierte por diferentes términos en la lengua meta; y 3) diversos términos de la lengua original pueden ser traducidos por un solo término en la lengua meta. A consecuencia de ello, el lector de un tratado filosófico deberá tener en cuenta la mediación del pensamiento y la proyección interpretativa operada por sus traductores.

En este sentido, recordemos que un traductor cultural, como lo es siempre el editor de un autor filosófico, no se limita a pasar palabras de una a otra lengua; pues se convierte en un mediador cultural que introduce, aporta o impulsa el texto desde una perspectiva ideológica y estética, en función de una recepción determinada. Es por ello, que el trabajo de Pedro Chamizo viene a reforzar, mediante el análisis y los argumentos, algunos casos destacados de este tipo de mediación, que por su influencia sobre el pensamiento han podido suscitar cambios en la historia de la cultura.

El libro se divide en ocho capítulos y un epílogo. En el primer capítulo se plantea la problemática del concepto de significado referencial como rasgo distintivo del texto filosófico. A través de fragmentos traducidos de distintas épocas, observamos cómo es frecuente que al traducir surjan discrepancias sobre la referencialidad original, bien porque a pesar de encontrarse el mismo término en ambas lenguas, estos no tengan el mismo significado (por correspondencia biunívoca); bien porque no existan sinónimos entre ellas, como es el caso más frecuente. Así, según el autor, es relativamente fácil hacer corresponder el léxico técnico del filósofo, acuñado para dar forma a la teoría filosófica, pues suele forjarse una palabra nueva en traducción que se impone en lo sucesivo. Aunque, se da más a menudo el caso de que el filósofo utilice un lenguaje ordinario que proviene el acervo cultural pero carente de correspondencias

biunívocas en la lengua traducida. A ello Chamizo añade el riesgo de divergencia semántica por eufemismos, disfemismos o distorsiones del referente debido a variaciones de orden sintáctico, explicándolos entre otros con pasajes de Unamuno y Ortega traducidos al inglés y francés. Seguidamente analiza los sinónimos parciales como falsos amigos, cuya elección puede estar relacionada con las convicciones filosóficas de los traductores.

En este y los siguientes capítulos el autor resume los principales hallazgos de su recorrido crítico de forma sencilla, ordenada y sintética. Recalca en la conclusión de la primera parte que el estatuto distintivo del texto filosófico frente a los textos de ficción es precisamente la referencialidad, a pesar de los frecuentes mecanismos de divergencia antes señalados.

A partir del segundo capítulo se analizan textos escogidos de la historia de la filosofía occidental por orden cronológico, ilustrando la argumentación con la interpretación de sus traductores y la consecuente desviación de significado. Así, enuncia las razones de la no fidelidad del texto original en primer lugar a causa de la propia índole de la lengua de traducción; en segundo lugar, debido a una malinterpretación de los términos del original por parte del traductor; y, en tercer lugar, porque el traductor, a pesar de haberlo comprendido bien, ha de sustituir el término por otro para glosar el significado. Estos son los tres supuestos que Chamizo desarrolla en el libro a fin de analizar los textos traducidos y sus implicaciones filosóficas.

Tras el análisis de casos de textos traducidos de Aristóteles, Montaigne, Ortega, Wittgenstein, Austin, Quine, Unamuno, Descartes, etc., el lector queda convencido de que en los textos filosóficos el contenido referencial predomina sobre la emotividad o la creación, ya que su pretensión es alcanzar el valor de verdad. En consecuencia, cualquier desviación conduce a una difuminación del pensamiento que incluso puede construir nuevos contextos de sentido. En estos casos, las decisiones del traductor a la hora de reescribir el original sobrepasan la referencialidad y pueden producir en el lector la impresión de que el pensamiento original es incoherente, repetitivo o incluso contenga implicaciones ajenas al original.

El capítulo IV está dedicado al análisis de los títulos de las obras traducidas. A partir de dos títulos de R. Boyle, que constituyen un resumen de contenidos, pero cuya extensión es inusual; así como puede ser problemático traducir títulos cortos, como fue el caso de la obra de Hegel *Die Phänomenologie des Geistes*. Cuando el título no responde al contenido de la obra, sino que alude a referentes del contexto imposibles de reproducir en la traducción, el traductor ha de tener en cuenta los factores relevantes para su comprensión y evitar anacronismos o invenciones que falseen el proyecto original. Chamizo aporta en estas páginas distintas soluciones con ejemplos de títulos traducidos, que explican el añadido de subtítulos o palabras distintas del original de famosos textos del pensamiento.

El capítulo siguiente está dedicado al concepto de retórica de Aristóteles y al desarrollo de contextos de interpretación que han surgido en los procesos de traducción y que han tenido larga influencia filosófica, demostrando que la literalidad en la traducción de términos metafóricos no elimina la ambigüedad. En el capítulo VI el autor se detiene en la traducción del término *actuality/actualidad* cuya equivalencia resulta problemática pues se usa con frecuencia en textos filosóficos anglo-americanos a partir del s. XIX (Bradley, Mc Taggart, Royce...). Chamizo recoge algunos usos del término en las modernas traducciones al inglés de Aristóteles, frente a *reality*; compara el significado en traducciones de los idealistas alemanes, de Ortega y de Quine, concluyendo sorprendentemente que se trata

de un término que se ha creado en el ejercicio de la traducción filosófica y no pertenece en realidad al lenguaje filosófico inglés. Por consiguiente, puede conducir a los lectores a una malinterpretación del original.

La siguiente sección dedicada a transmisión del *Discurso del método* y *Las meditaciones metafísicas* de Descartes, plantea la problemática de la elección del original en latín o en francés, pues ambas versiones fueron publicadas en vida del autor. Los traductores han tenido que elegir uno u otro texto, o bien mezclar ambos, y este factor ha influido en la transmisión de la obra, pues en todos los casos las ediciones han sido mediadas por traductores.

Con un afinado sentido del humor, en el capítulo VIII son analizados seis casos de lexicalizaciones debidos a determinadas traducciones, que sin embargo se han considerado a lo largo de la historia como representativos del pensamiento de cada uno de los autores. Retrotrayéndonos a la historia de la filosofía y a los errores o diferentes interpretaciones de los manuscritos, según sus receptores, al leer este libro me parece inevitable recordar el concepto de traducción de Jorge Luis Borges, que disfrutaba comentando las traducciones apócrifas por considerarlas más bellas del original; aunque, al mismo tiempo era consciente de su potencia, capaz de corromper instituciones y subvertir la historia de la cultura. En los últimos años descubrimos que presumiblemente el relato homérico del caballo de Troya ha sido fruto de un desvío, que interpretó “caballo” en lugar de “nave”, inflamando la imaginación de toda la literatura occidental. También la transmisión de la palabra de Platón o Aristóteles es buen ejemplo de ello. Borges, como es sabido, anticipaba en varias décadas la denominada “teoría de los polisistemas” de la Escuela de traducción de Tel Aviv, que pone en el centro de la problemática de la traducción que el contacto y dinamismo entre culturas configura poéticas y semióticas complejas. Pedro Chamizo conoce bien la naturaleza del ensayo literario, género que ha investigado magistralmente y cuya valencia artística, al ser intencionalmente sugestiva, se aleja de la tipología textual filosófica. Por ello, acota nuestra atención una y otra vez sobre la referencialidad del pensamiento y sobre la exigencia de precisión en la transmisión de los textos. Una cuestión controvertida cuando el filósofo se expresa, como el poeta, a través de metáforas y alegorías.

Finalmente, en el epílogo, nuestro autor resume las principales líneas de su argumentación, resaltando que la filosofía no posee un lenguaje lógico, y por tanto es inseparable del lenguaje natural y de los lenguajes particulares de cada autor, por ello la traducción constituye un medio indispensable para acceder al pensamiento. Pero una traducción desviada del original debido a la ambigüedad del filósofo o al carácter determinado de la lengua meta, puede ser perjudicial para la transmisión del texto, por ello asevera: “La función de más calado filosófico que incumbe a la traducción es la de ser el resultado de una interpretación del texto que se está traduciendo.” (Chamizo 2023: 252). De modo que la relevancia de una traducción filosófica no estriba en ayudar a comprender el texto en otro idioma, sino que depende principalmente de la tarea de lectura y comprensión del pensamiento por parte del traductor.

En conclusión, este es un libro que nos anima a cuestionar los contextos de traducción y los vínculos entre la filosofía y el lenguaje, recordándonos que es deber del filósofo (y opino que también de la moderna teoría de la traducción) estudiar las traducciones de las obras de la historia del pensamiento a fin de profundizar en su correcta trasmisión.

ECRIVAINES ENGAGÉES

Encarnación Medina Arjona (dir.) et Adela Tarifa Fernández (dir.)
Paris, l'Harmattan, coll. La perspectiva textual, 2023, 280 p.
(ISBN : 978-2-14-048921-1)

Assia Marfouq*

Université Hassan Premier de Settat-Maroc

Ecrivaines engagées est un ouvrage collectif dirigé par Encarnación Medina Arjona et Adela Tarifa Fernández qui traite de l'engagement au féminin des écrivaines à travers le monde et les époques et qui ont fait preuve d'un grand sens de création et d'implication dans les enjeux sociopolitiques liés à la femme. Comme le titre l'indique, les travaux qui composent cet ouvrage mettent en exergue des femmes de littérature de différentes nationalités qui divulguent leurs visions du monde et s'engagent à mettre à nu la condition de la femme et à lutter contre les inégalités dont elle est victime. Les écrivaines et femmes engagées qui ont particulièrement attiré l'attention des contributeurs à l'ouvrage sont : Mme Roland, George Sand, Juliette Adam, Julia Daudet, Simone Téry, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Simone Veil, Josette Rey-Debove, Fatema Mernissi, Leïla Slimani, Laura Alcoba, Michèle Desbordes, Colette Fellous, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Leïla Marouane, Clémentine Autain, Ana María Machado, Léonora Miano, Annie Ernaux entre autres écrivaines. Toutes ces femmes ont exprimé leur volonté courageuse de changer les postures et les pensées réductrices envers la femme et se sont opposées avec une seule voix au mutisme, à l'oubli et à la violence qui enferment la femme et entravent son émancipation.

Les articles qui forment cet ouvrage collectif sont au nombre de vingt-quatre et sont présentés comme suit :

- Ángeles Sirvent Ramos, *Liberté et démocratie chez Mme Roland. Les lettres de la Révolution.*
- Marie-France Borot, *George Sand et la République, « la meilleure des familles ».*
- Antonia Pagán, *Élans féminins de liberté et d'égalité : George Sand et Juliette Adam.*
- Consuelo Flecha García, *María de la Rigada (Cádiz, 1863-Madrid, 1930). Profesora en las aulas y escritora.*

* **Adresse de correspondance** : Assia Marfouq, Laboratoire Ingénierie Didactique, Entrepreneuriat, Arts, Littérature et Langue Lideal, Route de Casablanca Km 3,5 Université Hassan 1^{er} BP 539, Settat Maroc (assia.marfouq@uhp.ac.ma).

- Ana Belén Quero Leiva, *Mujer escritora española y de negocios del siglo XIX: Faustina Sáez de Melgar. Cartas inéditas a Émile Zola.*
- Eburne Jorge Martínez, *Julia Daudet : une femme de lettres entre tradition et modernité*
- María del Pilar Tresaco, *Viaje por la igualdad: Nellie Bly.*
- Àngels Santa, *Simone Téry, entre la política y el amor.*
- Isaac David Cremades Cano, *Le pouvoir politique comme force maléfique chez Vieux-Chauvet et Agnant : le paradoxe haïtien au féminin.*
- Cristina Solé Castells, *Geneviève de Gaulle Anthoinoz : entre les bidonvilles parisiens et l'Assemblée nationale.*
- Beatriz Coca Méndez, *Simone Veil : une vie fidèle aux valeurs de la République malgré les épreuves cruelles de son vécu.*
- Alba María Pozo Garrido, *Josette Rey-Debove : première femme autrice de dictionnaires français.*
- Estrella Gregori Algarra, *L'Héritage de Shéhérazade en Fatema Mernissi.*
- Jolanta Rachwalska, *Le crime comme geste politique. La féminité subversive dans Chanson douce de Leïla Slimani.*
- Dominique Bonnet, *Laura Alcoba : écrire sa liberté en français.*
- Natalia Vela Ameneiro, *Flora Aurima-Devatine : le parcours d'un engagement polynésien.*
- M. Carme Figuerola, *Camille Claudel referente de la postmodernidad : la triple perspectiva de Catherine Anne, Michèle Desbordes y Colette Fellous.*
- Esther González, *Escritoras y demócratas africanas a escena: Zouari, Sebbar y Bey.*
- Fatima Medjad, *Leïla Marouane : l'écriture de la transgression et de la résistance.*
- Gloria Ríos Guardiola, *Regard critique et politique sociale dans les essais de Clémentine Autain.*
- Alexandra Santos Pinheiro, *Escribir para no olvidar: Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado.*
- Loreto Cantón Rodríguez, *Écrivaines, démocrates et francophones : Le Parlement des Écrivaines Francophones.*
- Marina Isabel Caballero Muñoz, *Errance et reconstruction de l'identité africaine dans Contours du jour qui vient de Léonora Miano.*
- María Manuela Merino García, *Annie Ernaux, la voix d'une génération dans Les années.*

Ángeles Sirvent Ramos de l'Université d'Alicante aborde les mémoires de Mme Roland qui reflètent sa pensée révolutionnaire et sa ferveur républicaine aussi bien que sa trajectoire personnelle qui ont rempli une page en or de l'histoire. Marie-France Borot consacre son chapitre au mythe de La République et sa sacralité utopique chez Georges Sand tout en noyant le mythe national au mythe individuel de cette auteure. Elle montre comment cette femme à âme républicaine parvient à construire avec enthousiasme la démocratie en France. Antonia Pagán de l'Université de Murcia évoque le cas de deux auteures : Georges Sand et Juliette

Adam et montre comment ces femmes indépendantes ont contesté les normes sociales et ont annoncé une nouvelle ère de changement grâce à leurs plumes créatrices. Flecha García de l'Université de Sevilla se concentre sur la vie de María de la Rigada, professeure d'école normative en Espagne du premier tiers du XX^e siècle qui a mené une vie professionnelle intense par ses environnements culturels et sociaux. Ana Belén Quero Leiva de l'Université de Jaén s'intéresse dans son article à une femme espagnole du XIX^e siècle : Faustine Saez de Lelgar. L'article propose à travers des lettres inédites à Emile Zola de reconstituer le portrait de Faustine Saez de Lelgar, ses idéaux et son implication dans l'éducation des femmes et sa volonté de leur donner la parole. Edurne Jorge Martínez de l'Université de Murcia met en exergue l'écrivaine Julia Daudet, une femme de lettres aux carrefours de la tradition et de la modernité. L'auteur nous explique comment cette femme aux facettes contradictoires (femme au foyer et autrice) a choisi de s'engager dans la voie de la modernité sans briser les codes imposés par la bourgeoise qu'elle fut. María-Pilar Tresaco de l'Université de Zaragoza retrace le parcours pour l'égalité emprunté par Nellie Bly, engagée dans un combat particulier de défense des plus faibles et des conditions désastreuses de travail dans son pays à travers ses chroniques culturelles dans son journal devenu ultérieurement un livre intitulé *Six mois au Mexique*. Àngels Santa de l'Université de Lleida traite de la relation polémique entre politique et amour dans la vie de Simone Téry caractérisée par la présence masculine. Il montre comment cette femme est passionnée d'une écriture qui rend compte des réalités individuelles et collectives d'une Espagne, signe de liberté, de courage et de communisme. Isaac David Cremades Cano de l'Université de Murcia, revient sur la crise politique due aux régimes dictatoriaux duvaliéristes en Haïti dans la production littéraire de Vieux-Chauvet et d'Agnant qui ont lutté contre l'oubli en donnant la voix aux hommes et aux femmes victimes de l'instabilité politique et ses conséquences. Séparées de presque un demi-siècle, leurs œuvres présentent des regards croisés sur le pouvoir et le mutisme. Cristina Solé Castells de l'Université de Lleida évoque le portrait de Geneviève de Gaulle Anthonioz qui fut la nièce du général de Gaulle. L'auteure met l'accent sur le combat de cette écrivaine, qui ne s'est jamais déclarée féministe, pour l'égalité des droits des femmes et la justice des plus démunis et contre l'exclusion sociale à travers ses romans et ses correspondances. Beatriz Coca Méndez de l'Université de Valladolid présente le parcours politique et le vécu de Simone Veil comme légende républicaine et figure de la lutte pour les droits des femmes, car elle a marqué près d'un siècle de l'Histoire malgré son vécu difficile. Alba Pozo Garrido de l'Université de Jaén brosse le portrait de Josette Rey-Debove, première femme autrice de dictionnaires français. Pozo Garrido met l'accent sur l'évolution de cette autrice dans sa carrière en passant d'une lexicographe à une théoricienne tout en expliquant sa pensée et sa méthodologie de travail. Estrella Gregori Algarra de l'IES Benicalap nous fait découvrir l'héritage de Shéhérazade dans l'œuvre de Fatema Mernissi, écrivaine que l'auteure a découverte grâce à une amie italienne. Dans son article, l'auteure dresse le parcours vital de Mernissi tout en mettant l'accent sur le message des ancêtres féminins et leurs conditions de vie héritées à travers les générations, notamment le harem qui représente un espace de huit clos qui limite la liberté de la femme. Jolanta Rachwalska Von Rejchwald de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin suggère une lecture de la féminité subversive dans *Chanson douce* de son auteure franco-marocaine Leila Slimani. Elle explique comment

l'auteure met l'accent sur l'interprétation sexuée de la violence et comment cette dernière est appréhendée différemment et de façon dissymétrique au sein de la société. Elle aborde en outre le thème du crime comme instrument d'herméneutique individuelle et collective et conclut que le crime chez Slimani est une manifestation de liberté des plus intelligibles. Dominique Bonnet de l'Université de Huelva décrit l'expérience d'écrire la liberté chez Laura Alcoba, une femme argentine née dans les années soixante. L'autrice aborde dans son article la façon avec laquelle les univers linguistiques et culturels d'Alcoba se complètent pour retracer librement son histoire et fait le lien entre les histoires d'Alcoba avec des récits universels. Natalia Vela Ameneiro de l'Université de Cadix parle de Flora Aurima-Devatine, une tahitienne qui a consacré ses écritures aux réalités des îles de la Polynésie, mais aussi à la culture, à la femme et à la langue tahitienne. Carme Figuerola de l'Université de Lleida aborde Camille Claudel comme référence du postmodernisme sous le regard de Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous. L'auteur explique comment Camille Claudel a incarné la figure d'une héroïne exceptionnelle et d'une combattante rebelle très influencée par la vie réelle. Esther González de l'Université d'Almería s'est intéressée aux pièces de théâtre des écrivaines Zouari, Sebbar et Bey dans le contexte d'apprentissage de la langue française. L'expérience menée par ce chercheur avec ses élèves a été réussie grâce au climat de désinhibition, de sécurité et de détente que procure le jeu sur scène. Fatima Medjad de l'Université d'Oran a été particulièrement interpellée par l'écriture de la transgression et de la résistance chez Leila Marouane. Medjad a démontré comment l'écriture de Marouane devient un geste politique de dénonciation de l'intransigeance patriarcale et du mutisme en donnant la parole aux femmes des générations passées et présentes. Son article est centré sur la violence envers la femme à travers toutes ses formes. María Gloria Ríos Guardiola de l'Université de Murcia choisit de consacrer son article aux essais de Clémentine Autain, femme politique et essayiste française engagée dans la défense des droits et de la diversité. María Gloria Ríos Guardiola a mis en avant la lutte d'Autain contre le libéralisme, le racisme et la xénophobie. Alexandra Santos Pinheiro de l'Université Federal da Grande Dourados a analysé *Tropical sol da liberdade* d'Anna Santos Pinheiro. Dans son texte, l'auteure de ce travail a expliqué comment la littérature peut être un instrument important pour récupérer la mémoire de problèmes historiques comme la dictature militaire brésilienne. María Loreto Cantón Rodríguez de l'Université d'Almería a mis le regard sur les écrivaines qui se sont réunies pour lutter ensemble en créant le *Parlement des écrivaines francophones*. Marina Isabel Caballero Muñoz de l'Université de Séville s'est proposée d'étudier *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano pour mettre en lumière les notions d'errance et de construction identitaire dans un contexte d'études postcoloniales.

En définitive, cet ouvrage s'avère une référence très riche sur les engagements de la femme envers la femme tout au long de l'histoire et à l'échelle internationale. Les auteurs.e.s ont démontré comment la femme a lutté pour la liberté et la démocratie à partir de positions différentes.

*DIEGO LÓPEZ. LAS SÁTIRAS DE PERSIO.
TEXTO LATINO Y TRADUCCIÓN EXTRAÍDOS
DE SU DECLARACIÓN MAGISTRAL*

Milagros del Amo Lozano (edición y estudio)
Universidade da Coruña, SIELAE, 2021, 300 p.
(ISBN: 978-84-09-33425-4)

Francisca Moya del Baño*
Universidad de Murcia

Comienzo la reseña de esta obra felicitando a Milagros del Amo por haber logrado dar a la luz la primera traducción española de las *Sátiras* de Persio, en una edición bilingüe en la que leemos el texto de Persio que propone Diego López, tareas estas harto laboriosas, que ha llevado a buen puerto una gran filóloga como es la autora de este trabajo.

Igual que Diego López se enfrenta a Persio, un autor latino muy importante y muy oscuro, del Amo se enfrenta a Diego López y Persio. López sitúa a Persio entre los grandes satíricos latinos, que, a pesar de su corta vida, legó una importante obra ('Persio mereció, aunque con solo un libro, mucha gloria y fama verdadera': así traduce López el famoso juicio de Quintiliano 10, 1, 94, *multum et vere laudis Persius uno libro meruit*). Sus *Sátiras*, ciertamente, informaban, sobre todo, de cómo era la Roma del siglo I. Se hizo imprescindible desde muy pronto desentrañar esos versos de Persio, explicar su contenido. A partir de la *editio princeps* (1470), fueron muchísimos los comentarios que se publicaron, todos en latín. López, como dejará claro del Amo, los conocía y aportaba junto a la traducción la explicación del poeta en español; la llama "Declaración" y la publicó en Burgos en 1609 (volverá a editarse en Madrid, en 1642, al dar a la luz un trabajo sobre Juvenal).

La autora da cuenta de quién es Diego López; era de Valencia de Alcántara, un alumno de El Brocense que se ocupó además de otros autores (Virgilio, Valerio Máximo y Juvenal, entre los clásicos, pero también Alciato). Este "Maestro de Latinidad", dice del Amo, va aclarando las dificultades de las *Sátiras* y, a la vez, las va poniendo en castellano, trabajo que se compadece muy bien con *Declaración magistral*, que se lee en el título, y que ya había utilizado Biedma con Horacio.

* Dirección para correspondencia: Plaza Circular 8, 8º A, 30008, Murcia (fmoya@um.es).

El libro que presenta la prestigiosa editorial *SIELAE* (también como Anexo nº 18 de *Janus digital*) ofrece a los lectores esa primera traducción de Persio a nuestra lengua, que López presentaba en medio de sus comentarios.

Milagros del Amo, buena conocedora de Persio y de los estudios que se le han dedicado a su obra, se ha encargado de entresacar de la *Declaración* de López dicha traducción y de ofrecerla exenta.

Preceden a la traducción dos capítulos bajo los títulos “Sobre los dos autores” y “El texto de Persio y la traducción de Diego López”, respectivamente.

En el primero de ellos, se presentan abundantes notas acerca de Persio y de Diego López (pp. 13-40). De uno y otro autor se ofrece lo más destacado de su vida y de sus obras, y de la repercusión que estas tuvieron. En relación con la fortuna del satírico no podía faltar la obligada referencia a los trabajos que sobre él realizaron dos hispanos, Elio Antonio de Nebrija (*Interpretatio*, 1503) y Francisco Sánchez de las Brozas (*Ecphrasis*, 1599); unas obras, las dos en latín, que, como a priori se supone, y después se confirma, tuvieron importancia en la obra de López. En el caso del extremeño, se repasa y completa todo lo que se conoce sobre su biografía; así mismo, se ofrece un completo recorrido por su obra, en prosa y en verso, añadiéndose la repercusión que tuvo su trabajo sobre Persio.

En el segundo (pp. 41-70), la profesora del Amo se ha ocupado de averiguar cuál es el texto que traduce Diego López y qué lecturas prefirió en cada caso. Ciertamente, la “declaración” de cada una de las seis sátiras, incluidos, lógicamente, los coliambos, va precedida del texto latino que se va a comentar, el cual suele mostrar, como ocurre en los trabajos de los humanistas, términos que no serán traducidos, al elegir López una *lectio* distinta para el lema. Las variantes que se descubren en cada uno de los lemas dan cuenta de que así fue en el caso de Diego López.

La autora ha analizado las diferencias textuales del autor y descubre cuál es la que prefirió y tradujo López. Descubre que la mayoría de las veces traduce el lema y considera con razón que ese término es el “preferido”, aunque no ha sido siempre sencillo “descubrirlo”. Hay ocasiones en que el término que traduce no está en el texto que precede al comentario, ni tampoco en el lema en la *declaratio*; Milagros del Amo, sin embargo, ha descubierto de dónde parte su traducción, afirmando que procede, sin duda, de las explicaciones de Nebrija o El Brocense, o de los humanistas que conoce y utiliza en la edición de Persio de Paris, 1523, publicada en las prensas de Iodocus Badius Ascensius.

Del Amo, pues, logra saber cuál es el texto de López. Las anotaciones dan luz y fundamento a su elección. Es, ciertamente, una gran aportación de la autora.

En cuanto a la traducción que Diego López hizo de Persio, la autora va analizando con detalle las características que en ella se advierten. A lo largo de más de 20 páginas, Milagros del Amo describe con detenimiento cómo es la versión de López, de modo que el lector se puede formar una idea ajustada de la aportación del extremeño; la claridad, la literalidad, la libertad y otros extremos del trabajo de Diego López aparecen expuestos con el respaldo de numerosos ejemplos. No se omite que López tiene en cuenta su misión docente, la cual queda reflejada, especialmente, en el modo de tratar los pasajes escabrosos, como también mediante aquellas anotaciones ofrecidas que permitieran extraer de las sátiras unas enseñanzas morales que serían útiles a la sociedad de su tiempo y, principalmente, a

sus alumnos. Pone de relieve que Diego López ha trasladado el estoicismo del poeta a la moralidad de comienzos del XVII. El minucioso análisis del léxico usado por López en su versión de las Sátiras, indagando incluso cómo ha tratado las figuras estilísticas, completa el recorrido por las particularidades de la traducción que se nos proporciona.

En la presentación de la edición de la traducción (pp. 105-143) se da cumplida cuenta de lo que el lector va a encontrar: cómo se han tomado en consideración las variantes del texto de cada una de las dos ediciones de la *Declaración*, y las que aparecen en los lemas de una y otra. Las Tablas que se incluyen, con indicación de las *lectiones* en las dos ediciones (texto y lema), de las de Nebrija, de El Brocense y de la edición parisina de 1523, son una contribución a nuestro conocimiento de cómo se leían las *Sátiras* en los siglos XVI y XVII, de cuáles fueron las variantes en el texto; sin duda, estas tablas enriquecen la presentación de la parte central del libro.

Esa parte nuclear de este libro, el “Texto y traducción de Diego López de Las Sátiras de Persio” ocupa las páginas 145-271. Se agradece que se presenten en páginas enfrentadas el texto y la traducción, así como que los encabezados nos permitan situar perfectamente en qué lugar de la obra persiana nos hallamos. En las páginas impares está el texto, completado con el aparato que recoge otras lecturas del texto. En cuanto a las páginas pares, las que ofrecen la traducción, debemos reconocer, en primer lugar, que resulta muy útil que se hayan incluido los números de los versos a los que corresponde. Por otra parte, la actualización en las grafías y puntuación facilita su lectura. En definitiva, se ha mostrado de forma muy clara y de fácil acceso el texto y la traducción de López.

Las más de 600 notas con las que se ilustra la traducción enaltecen, si cabe, la obra del Maestro de Valencia de Alcántara. El lector encontrará en ellas informaciones que ayuden a comprender esta versión de Persio. La lengua del siglo XVII utilizada por Diego López queda lejos de los usos de hoy: las notas que ofrece la autora hacen superar los escollos que podrían suponer unos vocablos que ya no nos son familiares; por eso del Amo, con el refrendo de diccionarios y obras de léxico, suele facilitar al lector un término que resulte más comprensible. Y encontramos también otros complementos provechosos para entender la traducción, tales como alguna nota tomada del comentario del propio López o alguna explicación extraída de la *interpretatio* nebrisense que ilustra lo leído. Sabemos también por esas notas los lugares en que la autora ha tenido que introducir una corrección.

El muy oportuno y útil “Índice onomástico” (pp. 273-283), facilitará a los interesados en Persio o en Diego López localizar con facilidad cualquier búsqueda.

Por último, la “Bibliografía” (pp. 285-300) recoge las numerosas obras antiguas y modernas utilizadas en el trabajo. Una ojeada a ella permite hacernos una idea del rigor en el trabajo que se presenta.

No es exagerado afirmar que la publicación de *SIELAE* supone un gran acierto. No teníamos a nuestro alcance ninguna traducción en castellano de Persio anterior al siglo XX que presentara una versión de las *Sátiras* como las que se suelen hacer en la edad moderna. Las otras dos con las que hoy contamos no lo son. La de Melgarejo que estaba manuscrita y fue editada por la propia Milagros del Amo en 2011 (“La traducción de Persio de Bartolomé Melgarejo: edición y nota introductoria”, *Myrtia*, Nº 26, 2011, págs. 171-221) es parafrástica. La de Vigil se ajusta más al texto latino, pero, forzado por la versificación,

aparecen en ella licencias que en ocasiones no tienen correspondencia clara con el original.

Al observar el ingente trabajo que la profesora del Amo ha realizado para ofrecernos este Persio bilingüe de comienzos del XVII, atisbamos los esfuerzos que cualquier lector interesado en el poeta volaterrano tendría que hacer para averiguar cómo se tradujeron las Sátiras por primera vez.

Consideramos innecesario insistir en lo valioso de esta traducción, la primera, como hemos señalado, que se publicó en nuestra lengua; se añadía a las importantes aportaciones a Persio de Nebrija y El Brocense. Nuestra nación se ponía a la altura de lo que se hacía en otros lugares de Europa.

Persio, informa la autora, ya había sido trasladado al romance en Francia por A. Foulon, en 1544, y por G. Durand en 1575 y en Italia, por Giovanni Antonio Vallone, en 1576. Posteriores a la de Diego López son las que vieron la luz en Inglaterra, de Baren Holyday, 1616 y Alemania, la de Johann Samuel Adami, 1674. Después de la traducción de López, habría que esperar casi tres siglos para que viera la luz otra traducción de Persio en español: la que realizó en verso José María Vigil y fue publicada en México en 1879. Ya en el siglo XX, recuerda del Amo, aparecieron varias; además de la que el profesor Dolç hizo al catalán (1954), se publicaron las de J. Torrens (Iberia, 1959), S. Villegas (Akal, 1975), G. Viveros (UNAM, 1977), R. Cortés (Cátedra, 1988), M. Balasch (Gredos, 1991) y J. Guillén (Akal, 1991). Y ya en este siglo, las de B. Segura (CSIC, 2006) y A. Tursi (Losada, 2010).

En fin, cualquier estudioso de Persio o de Diego López dispone ahora de un magnífico y riguroso trabajo, que será, sin duda, de obligada consulta.

*CASILDA DE ANTÓN DEL OLMET,
CANCIONERO DE MI TIERRA*

Mercedes Arriaga Flórez y Caterina Duraccio

Sevilla, Universidad de Sevilla, Editorial Dykinson, Madrid, 2023, 150 p.

(ISBN: 9788411702140)

Xinyi Zhao*

Universidad de Lenguas Extranjeras de Dalian, China

Casilda de Antón del Olmet es una escritora poco conocida y aun menos estudiada, a pesar de la fama de la que gozó en los ambientes literarios de inicio siglo XX. Nació en Huelva, el 21 de febrero de 1871, pero su vida literaria se desarrolló principalmente en la capital de España. Fue la primera mujer en hacerse socia de la SAE (Sociedad de autores españoles). Escribió una obra teatral, *En conciencia*: comedia dramática en tres actos y en prosa, que se estrenó en Madrid en 1901, con un rotundo fracaso de público. Publicó poemas en diferentes periódicos de la época y crónicas periodísticas. Colaboró con los periódicos *La Época* y *La Correspondencia de España* publicando varios artículos en favor de la educación de las mujeres y de los derechos de los trabajadores. La preocupación por la moral y la situación social de las mujeres se continua a través de sus obras posteriores. En 1902, publica *El servicio doméstico*: memoria sobre la necesidad de fundar una sociedad de señoras para la protección y moralidad de la sirvienta, como medio de evitar un contingente a la trata de blancas. Le siguen los ensayos: *Vida ejemplar de una Hija de María*: Notas biográficas acerca de la Señora Domiciana Epifania Gómez de la Majada, de 1929 y *Feminismo cristiano*, de 1931.

El *Cancionero de mi tierra*, texto objeto de la edición crítica de Mercedes Arriaga y Caterina Duraccio, se publicó por primera vez en 1917, con prólogo de Pedro de Novo y Colsón, miembro de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia Española. El éxito de esta obra lleva a su autora a reeditarla de nuevo de forma ampliada en 1929 con el título de *Nuevo Cancionero*. El texto publicado en la editorial Dykinson, es el de 1917, y supone una segunda edición de esta obra a distancia de más de 106 años y una reactualización de su autora.

* **Dirección para correspondencia:** Xinyi Zhao. Instituto de Lenguas Europeas, Universidad de Lenguas Extranjeras de Dalian. China. Lvshun Nanlu Xiduan, No. 6, distrito de Lvshunkou, ciudad de Dalian, provincia de Liaoning, China. Código postal 116044 (zhaoxinyisevilla@163.com)

El análisis crítico que lo acompaña se detiene en un perfil biográfico con algunos detalles sobre la vida de esta autora hasta ahora desconocidos y se detiene en la recepción crítica de su obra proporcionando una reseña completa de los estudios que hasta el momento se han realizado sobre la obra de Casilda de Antón del Olmet, en los que destaca el interés por su obra poética, objeto de artículos científicos y de parte de una tesis doctoral, mientras que sus ensayos y sus artículos periodísticos hasta el momento no han recibido ninguna atención, a pesar de que la autora fuera una de las representantes del Feminismo cristiano de inicio siglo XX y de que la totalidad de sus ensayos y artículos traten temas que afectan a las mujeres.

El estudio del Cancionero ofrece una contextualización completa del mismo, no solo en sus antecedentes sino también en las relaciones de intertextualidad que mantiene con otros cancioneros de su época, sobre todo los de Antonio Machado. Se demuestra con ejemplos el influjo machadiano en los temas tratados y en el estilo didáctico-filosófico adoptado que busca la esencialidad sin distraerse en divagaciones superfluas. Algunas figuras como la del caminante o peregrino y la metáfora de la vida como camino remiten directamente a la estética machadiana.

También queda perfectamente ilustrada la influencia de la tradición de los proverbios y sentencias populares, cuya capacidad moralizadora encaja con las intenciones didácticas de Casilda de Antón de Olmet, que utiliza el *Cancionero* como género para administrar consejos prácticos y dictar también normas de comportamiento, sobre todo destinadas a las mujeres, siguiendo sus ideas sobre la necesidad de educar a las mujeres en los valores cristianos. Por otra parte, como se pone de manifiesto, muchas de las coplas que hablan de las diferencias de privilegios entre clases sociales o entre hombres y mujeres adoptan el punto de vista de la *caritas* cristiana y de una simpatía hacia los más humildes y maltratados que no llega a formularse como protesta social. La figura del “pobre” se encuentra estereotipada y sometida a clichés presentes en los cantes flamencos, como portadora del arte del cante y el baile, que en algún modo compensa su desventaja social y su falta de riqueza material. Esta idealización del más débil también se produce en relación a las madres solteras y abandonadas, que se presentan como ejemplos de abnegación y sacrificio por sus hijos.

Como señalan Mercedes Arriaga y Caterina Duraccio, el *Cancionero* se enmarca en la tradición neopopular andaluza de inicio siglo XX, en la que participan otros poetas como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca. La fórmula literaria del romancero constituye una verdadera moda en ciudades como Córdoba, Sevilla, Cádiz y Algeciras y Casilda de Antón aprovecha esta circunstancia para publicar sus composiciones. El estudio pone de manifiesto las raíces literarias de las mismas y el influjo de poetas como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, y Gustavo Adolfo Bécquer, de los que el Cancionero de Casilda hereda el sentido trágico de la vida, la soledad y la pena lorquiana. También se subraya la presencia del flamenco, no solo por la utilización de la copla, sino también y sobre todo por las referencias. Los motivos andaluces y flamencos están presentes en las referencias al cante, al baile, a la guitarra, a la mujer “morena” y en las reflexiones metapoéticas protagonizadas por el cante que, como muy adecuadamente, se señala, constituyen un broche de apertura y cierre del Cancionero. Otro elemento que se destaca es la utilización de la repetición y de la variación.

El estudio se concentra en el análisis de los personajes femeninos y masculinos, presentando una clasificación tipológica que responde a los diferentes roles que recubren

en las diferentes coplas. El método utilizado es el de comparar y contrastar las imágenes de mujeres que aparecen en el texto al trasluz de las teorías científicas a propósito de la inferioridad femenina y de la irreconciliabilidad entre hombres y mujeres que circulaban en ese momento histórico. Mercedes Arriaga y Caterina Duraccio, analizan las figuras de la madre, la viuda, la niña, la mujer abandonada o burlada. A pesar de ser muchas y variadas las figuras femeninas presentes en las composiciones, su voz se escucha raramente, mientras que es la voz masculina la que predomina para exteriorizar sus deseos amorosos, pero también sus amenazas contra las mujeres que no acatan las reglas o contra otros hombres que se configuran como rivales y enemigos. Las figuras de hombre están relacionadas con una masculinidad hegemónica que se plasma en prototipos como el pendenciero, el celoso y posesivo, el preso, el hijo soldado. Algunas de ellas, como el hijo soldado o el preso por amor están presentes en otros cancioneros.

Por último, el estudio crítico señala la presencia de una fuerte oralidad dentro del Cancionero que se plasma en los diálogos y monodialogos que estas figuras mantienen consigo mismas, aproximándose a la tradición paremiológica y filosófica de las sentencias o con otras en diferentes situaciones, bien sea entre mujeres que mantienen relaciones de complicidad o entre mujeres y hombres que mantienen relaciones amorosas o de desamor.

Esta edición completa los análisis que hasta el momento se han hecho de la poesía de Casilda de Antón del Olmet, al introducir una perspectiva de género y feminista de su obra. Por otra parte, contribuye a la visualización de su autora y a la reactualización de este texto que, más allá de los temas cancioneriles que presenta, supone también un importante documento sobre la vida de las mujeres y su representación a través de los ojos aristocráticos y paternalistas de su autora.

LISTADO DE REVISORAS y REVISORES

Desde el equipo editorial de *Estudios Románicos* queremos expresar nuestro agradecimiento a los sesenta y cinco evaluadores y evaluadoras aquí presentados/as que han hecho posible la publicación de los trabajos de este volumen.

Mercedes Abad Merino (U. de Murcia)
Florien Alix (CELLF, Sorbonne Université)
Irene Aguilá-Solana (U. de Zaragoza)
Manuela Aviva Garribba (Università LUMSA-Roma)
Vicenç Beltran (Accademia dei Lincei / Institut d'Estudis Catalans)
Luis Beltrán Almería (U. de Zaragoza)
M^a Eduarda Borges dos Santos (Instituto Politécnico Castelo Branco)
Elisa Borsari (U. de Córdoba)
Álvaro Bustos Táuler (U. Complutense de Madrid)
Mariano de la Campa Gutiérrez (U. Autónoma de Madrid)
Milagro Clavijo Mirón (U. de Salamanca)
Antonio Chas Aguión (U. de Vigo)
Soledad Díaz Alarcón (U. de Córdoba)
Ralph Difrancó (U. de Denver)
María Estelles Arguedas (U. de València)
Manuel Santiago Fernández Álvarez (U. de Vigo)
José María Fernández Cardo (U. de Oviedo)
Patricia Fernández Martín (U. Autónoma de Madrid)
Yara Frateschi Vieira (U. Estadual de Campinas de São Paulo)
Mónica García Aguilar (U. de Granada)
Linda Garosi (U. de Córdoba)
Anne Godard (U. Sorbonne Nouvelle)
Fernando Gómez Redondo (U. de Alcalá)
Sérgio Paulo Guimaraes de Sousa (U. do Minho de Braga)
Vicenta Hernández Álvarez (U. de Salamanca)
Héctor Hernández Gassó (U. de València)
M^a de los Ángeles Hernández Gómez (U. Clermont Auvergne)
María Jesús Lacarra Ducay (U. de Zaragoza)
Sabine Lardon (U. Jean Moulin - Lyon 3)
Paola Laskaris (U. di Bari)
Josefa López Alcaraz (U. de Murcia)
Joan Mahiques Climent (U. Jaume I)
Clara Marías Martínez (U. de Sevilla)
José Julio Martín Moreno (U. de Jaén)
Ana Cristina Martins (U. de Coimbra)
Carmen Mellado Blanco (U. de Santiago de Compostela)
Jacob Mompó Navarro (U. Complutense de Madrid)

Isabel Morán Cabanas (U. de Santiago de Compostela)
Carlos Mota Placencia (U. del País Vasco)
Paolino Nappi (U. de València)
Guadalupe Nieto Caballero (U. Complutense de Madrid)
Neus Nogué Serrano (U. de Barcelona)
Antonia Pagán López (U. de Murcia)
Devid Paolini (The City College of New York)
Lluís Payrató Giménez (U. de Barcelona)
Victoriano Peña Sánchez (U. de Granada)
Ignacio Pérez Pascual (U. da Coruña)
David Porcel Bueno (U. de Granada)
Anne-Pascale Pouey-Mounou (Sorbonne Université, Paris 4)
Miguel Ángel Puche Lorenzo (U. de Murcia)
Armando Requeixo Cuba (U. de Santiago de Compostela)
Juana Inés Rodríguez Gómez (U. de Valencia)
Rafael Ruiz Álvarez (U. de Granada)
Alessandra Sanna (U. de Granada)
Julián Santano (U. della Sapienza)
Manuel Santiago Fernández (U. de Vigo)
Antonio Manuel dos Santos Ferreira (U. de Aveiro)
Julián Santano (U. de la Sapienza)
Lourdes Soriano Robles (U. de Barcelona)
Ana Belén Soto (U. Autónoma de Madrid)
Carlos Manuel Teixeira Nogueira (U. de Vigo)
Lourdes Ángeles Terrón Barbosa (U. de Valladolid)
M.^a Isabel Toro Pascua (U. de Salamanca)
M.^a Dolores Valencia Mirón (U. de Granada)
María Valero Redondo (U. de Córdoba)
Sara Velázquez García (U. de Salamanca)
Cristina Vinuesa Muñoz (U. Complutense de Madrid)
Andrea Zinato (U. di Verona)

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA

Estudios Románicos es una revista científica editada por el Área de Filología Románica de la Universidad de Murcia a través de su Servicio de Publicaciones, con ISSN impreso: 0210-4911 e ISSN electrónico: 1989-614X.

Su objetivo es presentar trabajos de investigación inéditos dentro del ámbito lingüístico y literario románico, en las siguientes materias:

- Lingüística románica diacrónica.
- Lenguas y literaturas románicas medievales y su recuperación a partir del siglo XIX.
- Literatura occitana moderna.
- Estudios sobre lenguas y literaturas románicas minoritarias.
- Estudios comparativos fundamentados en una tradición romanística.
- Estudios de lenguas y literaturas románicas modernas.

Por lo tanto, la revista está abierta a todos los especialistas en estas líneas de investigación. El Consejo de Redacción, con la colaboración del Comité científico, y un amplio número de informantes especialistas consideran el valor de cada uno de los originales entregados por los autores y deciden sobre la conveniencia o no de su publicación, la sección en que se incluirá el artículo aceptado y la forma del mismo.

El volumen 34, correspondiente al año 2025, tendrá los siguientes apartados:

- I. MONOGRÁFICO: La escritura secreta en Europa en los siglos XV-XVII: España, Francia e Italia.**
- II. MISCELÁNEA: Trabajos sobre lengua o literatura románicas.**
- III. RESEÑAS.**

Y el plazo de presentación de artículos para el monográfico está abierto hasta el 15-05-2024 y el de miscelánea y reseñas está abierto hasta el 31-05-2024

Las normas de presentación de los trabajos pueden consultarse en la página web de la revista: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

En cada volumen se publicará un máximo de veinticinco artículos. Si los artículos recibidos exceden este número, se comunicará a los autores y autoras y se les propondrá que vuelvan a enviar su trabajo para ser evaluado en el siguiente volumen. No se aceptará más de un envío por autor o autora para el mismo volumen.

Pruebas de imprenta:

Cada autor o autora recibirá una prueba de imprenta de su trabajo en forma de paginación. El autor o autora deberá ajustarse a los plazos de devolución de las pruebas corregidas y, asimismo, evitar la introducción de modificaciones importantes al texto original.

Estudios Románicos est une revue scientifique éditée par la section de Philologie Romane de l'Université de Murcie à travers son Service de publications (ISSN: 0210-4911, ISSN numérique: 1989-614X).

Son objectif est de présenter des travaux de recherche inédits dans les domaines linguistique et littéraire romans, dans les matières suivantes:

- Linguistique romane diachronique.
- Langues et littératures romanes médiévales et leur récupération à partir du XIXe siècle.
- Littérature occitane moderne.
- Etudes concernant les langues et les littératures minoritaires.
- Etudes comparatives fondées sur une tradition romanistique.
- Etudes de langues et littératures romanes modernes.

La revue est donc ouverte à tous les spécialistes de ces domaines de recherche.

Le Comité de rédaction, en collaboration avec le Comité scientifique et un grand nombre de spécialistes, considère la valeur des travaux fournis par les auteurs et décide de la publication, du format et de la section où l'article sera inclus.

Le volume 34, correspondant à l'année 2025, aura ces sections :

- I. MONOGRAPHIE : L'écriture secrète en Europe aux XVe-XVIIe siècles: Espagne, France et Italie.**
- II. DIVERS: Travaux sur la langue ou la littérature romanes.**
- III. COMPTES RENDUS.**

Et la date de soumission de travaux pour la monographie sera ouverte jusqu'au 15-05-2024, et pour les sections de varia et de critiques jusqu'au 31-05-2024.

Les normes d'édition peuvent être consultées sur le site web de la revue:

<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Dans chaque volume, un maximum de vingt-cinq articles sera publié. Si le nombre d'articles reçus dépasse ce chiffre, les auteurs seront informés et invités à soumettre à nouveau leur travail pour être évalué dans le volume suivant.

Preuves:

Chaque auteur recevra une preuve de son travail et il devra respecter les dates de renvoi, tout en évitant de faire des modifications importantes à l'article original.

Estudios Románicos está incluida en las siguientes bases de datos bibliográficas:
Estudios Románicos is indexed in the following bibliographic database:
Bases de donnée où *Estudios Románicos* est insérée:

- CARHUS PLUS +. Revistes científiques de ciències socials i humanitats.
https://www10.gencat.net/agaur_boga/AppJava/FlowControl
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas.
<http://epuc.cchs.csic.es/circ/>
- DIALNET. Portal de difusión de la producción científica hispana. Universidad de La Rioja.
<http://dialnet.unirioja.es/>
- DICE. Difusión y calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas.
<http://dice.cindoc.csic.es/>
- DIGITUM. Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia.
<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/3>
- E-REVISTAS. Plataforma Open-Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
<http://www.erevistas.csic.es/>
- ERIH. European Science Foundation.
<http://www.esf.org/home.html>
- GOOGLE SCHOLAR METRICS
Índice H de las revistas científicas españolas
<http://scholar.google.com/intl/en/scholar/metrics.html>
- ISOC. Bases de datos bibliográficas del CSIC.
<http://bddoc.csic.es:8080/isoc.html;jsessionid=5DB254EE58088B748D2C42D903F1F6EF>
- LATINDEX. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
<http://www.latindex.unam.mx/>
- RECOLECTA. Recolector de ciencia abierta.
<http://www.recolecta.net/>
- RESH. Revistas españolas de ciencias sociales y humanidades.
<http://epuc.cchs.csic.es/resh/>
- MIAR. Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes.
<http://miar.ub.edu/que.php>
- REGESTA IMPERII. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.
http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/
- SCOPUS Database Reviews and Reports.
<http://www.scopus.com/home.url>
- SCJR
<http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&country=ES>
http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&page=2&total_size=61

