

QUITÁNDOLE LAS TELARAÑAS A UNOS VERSOS... Y QUE CORRA TINTA

Gerardo Salvador

A don Francisco, que *de altos espíritus es aspirar a las cosas altas*

Muy recientemente he expuesto en Salvador [2025] mi interpretación del sentido que habría que dar al oscuro pasaje comprendido entre los versos 1321 y 1338 de *El alcalde de Zalamea* calderoniano. Se trata de ciertas apostillas pergeñadas y recosidas a través de continuas relecturas en que, en primer lugar y navegando a la estela segura de estudiosos como Joly, Moll o Avilés, reseño el papel que juegan ciertas piezas musicales en el desarrollo de la trama de dicha tragicomedia y cómo Calderón las aprovecha para reforzar la tensión dramática, incluso preconizando sucesos claves de la línea argumentativa. Seguidamente, a la luz de esas consideraciones y sin salirme del arrimo a la buena crítica y fiándome del consejo y sugerencias varias de —entre otros—, Lobato, di Pinto o Escudero, trato de precisar el mensaje de aquellos versos mejor de cómo antaño supe entenderlo. Como recordará el lector, se trata de la jácara en que la Chispa nos refiere el encuentro entre ni más menos que Sampayo y el Garlo, relato que confundirá su violento desenlace con el desarrollo posterior de la trama principal de la comedia a partir de la brusca irrupción en escena de Pedro Crespo y don Lope de Figueroa, quienes vemos aparecer mostrándose —esta vez sin socarronería alguna— *en el mismo tono* que el público reconocería en el recibimiento del Garlo a Sampayo.¹

Por el carácter inevitablemente breve del texto que entonces presenté, por mi voluntad de centrarme en la interpretación del sentido de unos versos determinados y por no desviar los focos en ningún momento de lo que pretendía iluminar, entonces dejé en el tintero algunas observaciones sobre unas palabras no

¹ Unos doscientos versos antes Pedro Crespo, ante la extrañeza de don Lope de Figueroa por su amabilidad («Ayer todo erais reniegos, / porvidas, votos y pesías» [vv. 1125-1126]), había replicado a este que siempre responde «en el tono y en la letra / que me hablan; ayer vos / así hablabais, y era fuerza / que fueran de un mismo tono / la pregunta y la respuesta» (vv. 1130-1134). Ahora esas palabras parecen cobrar nuevo sentido cuando imaginamos a ambos personajes incorporándose a escena al compás de la jácara que interrumpen, interpretada por la Chispa muy posiblemente siguiendo la tonalidad de re menor (ver *infra* nota 31).

por casualidad de Rebolledo,² que este pronuncia justo antes a que la Chispa *dé voz al aire* (vv. 1317-1318) y entone la jácara de marras –diría don Francisco–. Me refiero al momento en que el gracioso exclama entusiasta aquello de «¡Va una jácara tan nueva / que corra sangre!» (vv. 1319-1320), palabras que, tal vez por la apariencia accidental y casi caprichosa con que se ofrecen, no han sido debidamente atendidas hasta ahora... Así pues, repescando esa relampagueante intervención de Rebolledo en el aparte que representan estos renglones, permítaseme apuntar que en modo alguno son palabras inocentes y despreocupadamente dichas, sino que, como expondré a continuación, las considero dotadas de una funcionalidad máxima y auténtico manifiesto de las preferencias del público coetáneo a Calderón por ciertos elementos de la representación teatral de la época. Por tanto, en las líneas que siguen intentaré mostrar cómo el dramaturgo madrileño lleva a cabo dentro de la práctica escénica un modélico ejercicio de aprovechamiento de unos materiales episódicos que, más allá de su carácter ocasional y accesorio, le sirven para, apoyándose en el recurso de la suspensión, mover el ánimo del público con la mayor eficacia y exacerbar su expectación por lo que ha de percibirse como inaudito y nunca visto. Para eso pagaban las entradas.

Y vayamos ya acotando. Claro está entre la crítica que la intromisión de una jácara en medio de la acción dramática, más que un mero cambio de ritmo, supone la declaración expresa de romper por momentos la ilusión escénica y de sumergirnos en otro mundo contrapuesto al que se nos estaba ofreciendo,³ el de aquel antihéroe degradado al máximo pero con ínfulas de no sé qué y que contrasta con la versión sublimada de la realidad que encarnan los protagonistas de la comedia.⁴ En realidad, se trata de una y otra cara de una misma

² Sobre las posibles motivaciones para el nombre del gracioso, más allá de asociarlo con el romancero (cfr. Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, c. 1549, f. 78v: «Muchas gracias, Rebolledo. Cogísteme un mes, pagásteme por medio»), véase las observaciones de Antonucci [1996:37-38] a propósito del *Rebolledo del Arauco domado* de Lope de Vega, personaje que remeda el patrón de soldado cobarde y fanfarrón y nos ofrece la cara «baja» y cómica del heroísmo frente a otros personajes como don García Hurtado de Mendoza. Valiéndonos del mismo neologismo que acuñara Tirso de Molina en el quinto de sus *Cigarrales de Toledo* (1624), las connotaciones cómicas del nombre también pueden percibirse en la novela *Los tres maridos burlados* que allí insertó el celeberrimo mercedario, cuando el tercer marido burlado, indignado y desconcertado enseguida por el «mal de fraílía» que le aquejará por unos días («¡Válgame toda la corte celestial –replicó el nuevo fraile–, que en fin soy padre Rebolledo yo, siendo ayer Santillana!»), exija apremiante que dejen de *rebollearle* (para esta interesantísima novela, véase Arellano 2001:21ss.)

³ Así desde Valbuena Prat [1969:272ss.], con acertadas puntualizaciones sobre el papel del público en Bergman [1974]. Para el caso concreto de Calderón, véase Pailler [1980], así como las observaciones de Arellano [1983:379-380] y Arellano [1986:86ss.].

⁴ En consonancia con todo ello, Rodríguez Cuadros [2000a:252] ha observado sobre el *entremés* que «es una comedia abreviada, tiene estructura y ritmo de tal y, como la comedia, es una

moneda, la que se arroja al iniciarse la función y que, resignados, nos guardamos en la bolsa tras el baile final que cierra el espectáculo. Como veremos, valía para reforzar el entusiasmo del público y, al hilo de lo que apuntara en su día Javier Huerta Calvo [1980:72ss.], desde el punto de vista de la preceptiva retórica para tratadistas como el Pinciano encajaba a las maravillas con ese vicio de la elocuencia que podemos llamar *episodio* o, lo que es lo mismo –según precisa *Autoridades*–, *digresión*, «que alguna vez puede ser artificio o necesidad, y se comete cuando un orador o historiador sale o se aparta de su principal asunto para tratar otro».⁵ De hecho, también por Huerta Calvo sabemos que por lo común preceptistas y dramaturgos tenían asumido que, si se hacía una cosa grave que requiriese atención, llámese tragedia o comedia, convenía introducir alguna cosa que recreara los ánimos y así evitase la fatiga,⁶ según ocurre en *El alcalde de Zalamea* cada vez que la Chispa y Rebolledo se hacen con el escenario.⁷

Ahora bien, para los más mirados entre los cultos y puristas, como asimismo puntualiza Huerta Calvo [1980:79-80],⁸ todo ello resulta indisociable de una preceptiva que condenaba moralmente gran parte de las piezas menores o, en su defecto, ciertos pasajes *episódicos* que se intercalaran en las come-

pieza que, en su vibrante brevedad, se asoma a la realidad de un cuadro de costumbres que hace desfilar ante nosotros a la gente baja y común, a sombras esperpénticas de las figuras emblemáticas del teatro», hasta el punto que «es ventana que refleja, parodia o distorsiona ritos, convenciones y tabúes», ideas que, como veremos en seguida, convergen –desde otra perspectiva– con ciertas apreciaciones sobre la preceptiva de género que haremos nuestras de Arellano y Huerta Calvo.

⁵ *Diccionario de Autoridades*, s.v. *digresión*. Igualmente, para Covarrubias, s. v. *digresión*, era «el divertimento de la cosa que principalmente se está haciendo o tratando o escribiendo».

⁶ Huerta Calvo [1980:72]. Así también quiso considerarlo González de Salas en su edición de la poesía de Quevedo, cuando, entre los muy varios apuntes que conforman la Disertación a la quinta de las musas, Terpsicore, observa cómo «Distinguía antes los actos suyos [la Comedia española], para divertir la gravedad de sus acciones, la intermisión de unas representaciones ridículas (que también tienen mucha paridad con algunos de los antiguos) y vulgarmente se dicen *Entre-meses*» (*El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas donde se contienen poesías*, 1648, p. 312).

⁷ Eso sí, rescatando a partir del *Diccionario de Autoridades* a Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (1604, p. 209) valga señalar que «Suélense hacer estas digresiones o por alabar o vituperar, adornar o deleitar», aunque todo en su justa medida, pues «se hace viciosa si es muy prolija». Muy al propósito de la aparición episódica de este tipo de personajes del mundo bajo, apunta Rodríguez Cuadros [2000a:279-280], que solo se produce por el poder demiúrgico con el que se inviste el autor, esto es, solo porque él quiere, porque aquellos personajes son llamados y nombrados. Como precisa Rodríguez Cuadros, es, pues, una aparición provisional, parentética: Calderón sabe que el gran poder del teatro es que, en él, el *ser* equivale a *representación* o, por mejor decir, a *voluntad de representación*.

⁸ Considérense también las matizaciones de Arellano [1986:89] y Pedraza [2017].

dias, por su conexión con lo que se discriminaba como el género de la *turpitud et deformitas* de los antiguos sátiros y mimos clásicos. Por eso mismo, en lo que respecta a la interpretación de la actriz que encarnase a la Chispa, nada mejor que partir de las advertencias de Arellano [1986:47-48] en sintonía con lo que acabamos de apuntar siguiendo a García Huerta y también recogiendo el testigo a los preceptistas del Siglo de Oro, cuando nos recomienda considerar las intervenciones de la soldadera atendiendo a la concepción aristotélica de lo cómico como fealdad ridícula, que en la representación teatral, de acuerdo con la propuesta ciceroniana (*De Oratore*, II), puede manifestarse en el plano de las palabras (*dicta*) y en el de las obras (*res*).⁹

Por lo que concierne a lo que se escondía tras las *palabras* de la Chispa, remito a Salvador [2025]. En cuanto a las *obras*, como atinadamente advierte Arellano [1986:56ss.], cabe todo lo que corresponde a la interpretación de la actriz y no es texto, desde la ropa, hasta los gritos, lloros o gestos, pasando por elementos paralingüísticos como la entonación o el ritmo. Y aquí la *comedianta* que interpretaba a la Chispa era donde había de echar el resto, porque se lo exigía el público y porque, despejando cualquier duda sobre su función en la obra, ya desde el principio, iniciando la gran fiesta que siempre supone llevar a las tablas todo un *Alcalde de Zalamea*, encendía los ánimos del respetable cuando, junto a Rebolledo, se presentaba entonando entre castañetas aquella docena de versos que se abren proclamando «Yo soy, tiri, taina / flor de la jacarandina» (vv. 101-102). Más adelante, ya en la segunda jornada, al son de las cuerdas de alguna guitarra, cantarían una letrilla a Isabel de ecos gongorinos,¹⁰ actuación que, según ya hemos recordado al iniciar estas líneas, queda interrumpida por la indignación y el enfado incontenible de Pedro Crespo y don Lope de Figueroa.¹¹ El público quedaría expectante y nos consta que la

⁹ Por su parte, José Checa Beltrán [1999:22] recuerda que Quintiliano, al igual que Cicerón, sostuvo que el ridículo se consigue a través de cosas y palabras, es decir, «acciones y palabras», pero también se ocupó de identificar los objetos que pueden provocar el ridículo, esto es, «todo lo demás que no mira a ninguna persona», punto donde se incluiría, por ejemplo, la espadilla vieja (v. 1274) de Pedro Crespo (véase solo Escudero 1998:304n.).

¹⁰ «Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules / y mañana serán miel». A propósito de la fortuna de estos versos, cuyo eco llegaría hasta la *Cancioncilla sevillana* de García Lorca, véase Escudero [1998:302n.]. En cuanto al posible carácter circunstancial de la versión gongorina, según apuntan Lola et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP en <http://digitalmp.uv.es>: «En el ms. 147, conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, se indica en un epígrafe, que este romancillo lo escribió el poeta cordobés para doña Isabel de Castro, esposa de don Alonso de los Ríos, señor de Fernán Núñez, porque esta dama estaba celosa».

¹¹ La explosión definitiva de esa ira, como era de esperar, sobreviene tras oírse las primeras notas de la jácara. Para tales instantes, recuérdese que en la acotación al verso 1321 se lee *Salen don*

letra se le revelaría profética, sobre todo cuando, por aquello de seguir con su jarana, la Chispa, trajera a escena a Sampayo, tal vez «columpiando la estatura y meciendo la persona», ya no *en cas de Maripilonga*, sino en la de los azumbres,¹² encaminándose hacia el violento desenlace que le esperaba.

Apenas cantados los cuatro primeros versos por la Chispa, Calderón acentúa la intencionada ruptura humorística de la ilusión escénica, de nuevo a partir de la intervención del bueno de Rebolledo, cuando el gracioso interrumpe el canto de la soldadera para hacernos la observación del *maldito* lunes que salva la rima y, ante todo, explícita lo irreal de lo que ocurre ante los ojos del público (vv. 1326-1328). Notoriamente un personaje con licencia especial para buscar la complicidad del espectador interpela a este y con ello denuncia la calidad ficcional de la representación. Por supuesto, siendo como era tópico aquello del *consonante* forzado, cuando un gracioso se las daba de sagaz observador de imperfecciones tan obvias, validaba la pertinencia de un recurso manido y por tanto enfadoso, redimiendo el objeto de su crítica por medio del humor y provocando la sonrisa burlona de un público que se sentía halagado por reconocerse en un plano superior,¹³ cómplice no ya del personaje, sino del autor.

Ya hemos apuntado que todos estos recursos valían para asegurar el mantenimiento del ánimo festivo, cuando no reclamar o reforzar el favor del auditorio y potenciar los efectos que pretende lograr la *jácara nueva* que se ofrece. Porque, no lo perdamos de vista, estamos haciendo nuestro desde el título de estas líneas un socorrido verso de Quiñones de Benavente, justamente para notar una vez más que por aquel entonces, y aun antes, la demanda de nuevas piezas del género por parte del auditorio era insistente y apremiante, hasta

Lope y Pedro Crespo a un tiempo, con broqueles. Por supuesto, hay que entenderlo a la luz de cómo se nos han revelado hasta ahora ambos personajes, cada uno a su manera un dechado de fanfarronería. En este sentido, *Autoridades* recoge de Covarrubias la expresión *Salir a cada repique de broquel*, es decir, «trabar contienda y solicitarla con cualquier pretexto y ocasión, estando pronto para lo que se pueda ofrecer». Sin salir del benemérito repertorio académico dieciochesco, puede comprobarse que distintas entradas de la misma familia léxica que *broquel* asocian sus acepciones a las ideas de pendencia, valentón o amigo de las riñas, como *rajabroqueles* o *Todo es dar en los broqueles*, circunstancia que, sin lugar a duda, tendría su reflejo en la representación y la recepción de la escena. En cualquier caso, a buen seguro ningún representante, por no faltar al decoro y para solaz del público, equiparía del mismo modo a uno y otros personajes (sobre el papel cómico de los objetos accesorios, cfr. más arriba nota 9 y Arellano 1986:79-80).

¹² Cfr. Pedro Calderón de la Barca, *Las jácaras*, vv. 53-60. Llegados a este punto, resultan particularmente pertinentes las consideraciones de Arellano [1986:58-60], advirtiéndonos que la comicidad gestual en Calderón se basa en la desmesura en combinación con multitud de factores paralingüísticos como la entonación, la modulación, gritos, interrupciones...

¹³ Observaciones del todo deudoras de Arellano [1986:87-88]. Véase también María Luisa Lobato [2005].

el punto de que «Las jacarandinas viejas, / como hay dellas tanta falta, / para poderlas cantar / las quitan las telarañas»...¹⁴ Los representantes lo sabían y por eso, según apuntara en su día Deleito y Piñuela [1944:212] y ha documentado insistentemente la crítica posterior,¹⁵ se las arreglaron para hacer de la necesidad virtud y convirtieron esta pertinaz exigencia del público en un instrumento infalible para ganarse su aplauso y asegurarse su complicidad, al modo, por ejemplo, de la insistente invocación de jácaras desde los mosqueteros u otro lugar estratégico con algún componente de la compañía debidamente infiltrado.¹⁶ Asimismo, estas artimañas del oficio de representante se nos muestran como parte de la larga serie de procedimientos que contribuyen a sostener ese ritmo incesante de contraposición profundamente decorosa entre lo formal y serio y lo inconveniente y transgresor que, además de variedad para contento del público, da tanto valor en su conjunto a la obra que nos ocupa y, a través de un arte de *darlo todo y no dar nada* sostenido en los sobrentendidos y una representación escénica a menudo abierta a la interpretación que el espectador quisiera darle, venía a hacer las veces en los corrales de aquel *decir sin decir* que defendiera Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* para las comedias palaciegas.¹⁷

No está de más recordar todo esto, porque contextualiza perfectamente el trasfondo en el que hay que entender ese momento mágico para el público en que Rebolledo está actuando de modo similar a ciertos personajes que anunciaban la puesta en escena de una jácara.¹⁸ Este, mientras disfrutaba de la repre-

¹⁴ Así en los vv. 37-40 de la *Jácara de doña Isabel, la ladrona*, recogida en Cotarelo y Mori [1911:574]. Véase Lobato [2017:50].

¹⁵ «Como la turba mosqueteril no se cansaba jamás de ver a los representantes sobre el tablado, ideó un recurso para prolongar la fiesta, y fue que, cuando terminaba la comedia e iba a comenzar el baile, salían del patio estentóreas voces, gritando: “¡Jácara! ¡Jácara!”. Y como no se podía desobedecer al terrible senado, ante quien temblaba toda la grey farandulera, era forzoso representar alguna jácara antes del baile; bien que, al hacerse de esto una costumbre, los cómicos tenían ya preparado el no anunciado número y mezclándose algunos entre el auditorio. Si este no se acordaba de reclamar la jácara, indispensable, hacíanlo ellos» (Deleito y Piñuela 1944:12).

¹⁶ Cfr. tan solo las observaciones de Lobato [2017:48] para el caso de los entremeses de Quiñones de Benavente, esto es, unas piezas que se compusieron y representaron precisamente entre 1635-1640, poco antes de la impresión de la *Jocoseria* en 1645 y casi pisando los talones a la aparición de *El alcalde de Zalamea* de Calderón.

¹⁷ Salvador [2000:47-48]. Y, sobre todo, Díaz Castañón [1981], con las matizaciones de Arellano [2010:33-34].

¹⁸ Tal vez de modo semejante haya que entender, ya en la tercera jornada, la última intervención de la Chispa en la comedia, cuando, tras bailar y cantar junto a su compañero de penas –ambos acompañados de una guitarra– aquello de «CHISPA. Tormento me quieren dar. / REBOLLEDO. ¿Y qué quieren darme a mí?» (vv. 2418-2419), la soldadera nos hace saber que lo que hace es «Templar desde aquí, / pues que vamos a cantar» (vv. 2420-2421). El juego de dobles sentidos

sentación de la segunda jornada de *El alcalde calderoniano* y ya acercándose el clímax de la obra, sin duda se había quedado con la mosca tras la oreja al reconocer alguna guitarra de fondo (v. 1288) e instantes más tarde advertir cómo don Mendo y Nuño se sentaban, acaso casi confundiendo con los mosqueteros. Recuérdese que muy poco antes, entre bastidores, daba la entrada Rebolledo («Vaya a Isabel una letra», v. 1226) a una letrilla que se había de cantar también acompañada de unas guitarras bajo la ventana de la hija de Pedro Crespo (vv. 1230-1234). El auditorio ha quedado con la miel en los labios, casi reclamando que la diversión siga por allí, al son de las cuerdas de una guitarra y algo más... Por eso, el carácter no inocente y sí profético de esa cancioncilla dedicada a Isabel se ve reforzado y potenciado a continuación por la *jácara nueva*... Todo ello es debidamente conducido por una inteligente transición en la que la intervención de Rebolledo que centra nuestra atención satisface y agrada al público y anuncia lo que se le va a ofrecer a través del gracejo y gallardo oficio de la actriz que encarnase a Chispa, acompañada de castañetas y las guitarras que hace nada sonaban...¹⁹

En cuanto al carácter violento y acelerado de la acción dramática que se no echa encima, no hay más que fijarse en las palabras que así lo anuncian: «¡Va una jácara tan nueva / que corra sangre!» (vv. 1319-1320). Por supuesto, como bien anota Escudero [1999:307] en su modélica edición, hay que entender la expresión *correr sangre* como metáfora lexicalizada con el sentido de ‘reciente’,²⁰ pero una vez más no hemos de perder de vista simultanear esta lec-

es evidente y la tentación de seguir sumando e interpretar las últimas palabras como un anuncio del baile y canto finales se hace demasiado fuerte, sobre teniendo en cuenta que la propia Chispa apunta poca antes que «pues para cantar nací, / he de cantar, vive Dios» (vv. 2415-2418).

¹⁹ No era casual el tañido de la guitarra o el golpeo de las castañetas entrechocando y el público, al percibirlo, entendía el advenimiento de una jácara o algún tipo de tonada, pues, según recuerda Di Pinto [2010:224], formaban parte, junto al tamboril o el pandero, de los denominados instrumentos «bajos», en contraposición con los «altos», como el harpa, la vihuela o el laúd; al poco de sonar guitarras y castañetas, continúa Di Pinto, cuando se daba inicio a una jácara, todo quedaba envuelto por un ritmo rápido y bullicioso y jalonado por muchos saltos y vueltas que sin duda harían las delicias de los espectadores, que verían a las actrices de una forma inusual para el recato y decoro de la época (*ibidem*). Y es que, como observara Cotarelo [1911:CCLXXIX], «La maligna intención y travesura que las actrices sabían dar a su canto, cayó tan en gracia al público que ya no quiso otra clase de tono más que este».

²⁰ Escudero documenta este significado para la locución con un pasaje de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619) de Carlos García («porque siendo el caso de mis padres fresco y la infamia corriendo sangre, no hallé quien quisiera recebirme en su casa», *Op. cit.*, p. 106), uso que, también jugando con el sentido literal y el figurado, reencontramos en Gracián en la *Crisi duodécima* de su *Criticón* (1657), pocos renglones más abajo del elogioso recuerdo a un capitán Calderón que se ha identificado con un hermano de nuestro dramaturgo, cuando el Mérito, examinando la hoja de la espada de un soldado de fortuna que dice ser *general reciente* y «no hallándola tinta en

tura con otras apreciaciones. Así de entrada, no está de más notar que la forma y la fuerza de este enunciando se apoyaban asimismo en usos casi formularios asociados al parentesco del género con el romancero y su carácter noticioso, además de sus vínculos con la difusión y los usos de la literatura de cordel.²¹ Tanto que aquello de *jácara nueva* ya de por sí tenía mucho de estereotipado, casi a modo de grito de guerra inexcusable en la presentación de la pieza, que, desde los primeros versos, llevaba implícita como marca de género la llamada de atención a los oyentes y, a través de la obvia oposición de las telarañas de lo *viejo* y gastado con el lustre de lo *nuevo* y sorprendente, la acumulación de calificativos que generaran interés y expectación, hasta llegar con el tiempo a ejemplos en que se retuerce sobremanera la fórmula, como la dieciochesca *Jácara alegre* de Torres de Villarroel.²² Para el caso de Calderón, recuérdese

sangre», se la volvió con un terminante «No ha lugar» y casi en seguida añadiendo «¿Mucho es, le respondió, que siendo tan fresco no vengáis corriendo sangre?». Con todo, se trata de una acepción que no parece recogerse en los repertorios lexicográficos hasta Terreros, s. v. *correr o chorrear sangre una cosa* ('ser reciente, acabar de suceder'), si bien el diccionario académico había registrado en su edición de 1780 un uso metafórico de *correr sangre* muy cercano que parece tener muy presente el pasaje de Carlos Carcía aquí mismo citado ('Estar aun reciente la injuria en la memoria del agraviado').

²¹ Sea como fuere, entiendo que un estudio exhaustivo de la evolución de los rasgos y marcas de oralidad habituales en las jácara ha de tener en cuenta los condicionantes determinados por su circulación paralela a través de canales como los pliegos sueltos y, a propósito de las claras concomitancias de ciertos usos formularios en sus versos iniciales con las estrategias introductorias –casi proverbiales– de otros voceadores con gran predicamento entre el público, como los ciegos *pregonando relaciones* (cfr. tan solo Quiñones de Benavente, *La becbicera*, c. 1645, p. 166), por el momento resultan particularmente reveladoras –aunque referidas sobre todo a la Valencia dieciochesca– las observaciones de Gomis [2015b:450ss.], que pueden complementarse con Iglesias [2016].

²² Nos referimos a la que se anuncia «Xácara alegre, xácara nueva, xácara compra, xácara venda. Xácara linda, xácara fresca, xácara toma, xácara suelta», que fue «Compuesta al nacimiento del Hijo de Dios por Don Diego de Torres» y, como apunta Gomis [2015a:244], dada a conocer en un pliego suelto publicado en Valencia en 1748 que fue el primer impreso de Agustín Laborda en solitario. En relación con el asunto a que dedicamos el presente trabajo, los primeros versos de este texto de Villarroel ya son toda una declaración: «Vaya de Xácara nueva, / de Xácara nueva vaya, / pues solo las nuevas gustan, / y siempre las viejas cansan. / Escúcheme todo sordo, / desde el Corriño a la Plaza; / y pidole a todo ciego, / que no haga la vista larga». (Texto disponible en https://www.google.es/books/edition/Xacara_alegre_compuesta_al_nacimiento_de/3nwEY4m1_sC?hl=ca&gbpv=1&dq=xACARA+LINDA&pg=PP1&printsec=frontcover). Tales ponderaciones, ya en tiempos de Calderón eran lugar común y, antes de cerrarse su siglo, Sor Juana Inés de la Cruz, en la ensalada compuesta para la Asunción de 1690, aquella que se inicia «Miren que en estos Maitines / se usa hacer una ensalada, / y así deme cada uno algo para aderezarla», en la última parte de la composición, que viene a ser una jácara entre dos, apenas el primer personaje proclama aquello de «¡Allá va una Jacarana / desgarrada y descosida...!», el segundo interrumpe justificando su corte «Porque en la Iglesia se estila/ que se canten cosas nuevas, /y si en su Jacarandina /

que así también se nos presenta en algunos testimonios su *Jácara nueva del Mellado cantada y representada*, en la que participan el renombrado rufián condenado a horca, su coima la Chaves, el Alcaide y un músico.²³

Complementariamente, atendiendo a los procedimientos compositivos empleados para generar interés y expectación, de nuevo hemos de volver nuestra mirada hacia los dictados de la preceptiva retórica, y más en el caso de Calderón. No hay duda de que, en este caso, el dramaturgo madrileño busca por unos momentos suspender los ánimos del público por lo inaudito y novedoso que sobrevendrá y, en tal sentido, a mi entender ayudándose de las señales que ha ido repartiendo desde aquella letra cantada ante la ventana de Isabel, nos arroja el indicio definitivo con el anuncio de Rebolledo que está centrando nuestro interés, «procurando hablar de manera que el oyente se mueva a esperar una grande cosa, o mui estraña».²⁴

En efecto, haciendo nuestras palabras de Mayans, Calderón parece jugar con los efectos de la *suspensión*, figura que tratadistas de la época como Jiménez Patón o Gracián consideraban apropiada para mover los ánimos a piedad o encarecer la pasión amorosa,²⁵ aunque también se estimaba pertinente en ciertos contextos más ligeros y festivos, atendiendo a que «En el fin de *Suspension* casi siempre suele decirse alguna cosa *impensada*, que los Latinos llaman *Inopinatum*, i los Griegos, *Paradoxom*, cosa contra lo que se imagina».²⁶ Para aquello tan fuera de lo común que un fervoroso Rebolledo nos anuncia, una jácara tan nueva «que corra sangre», nos resulta oportunísimo una vez más Mayans al recordarnos que «Bartolomé de Torres Naharro empezó su *Lamentacion a la muerte del Rei Don Fernando el Católico* con una *Suspension* mui tierna, que dice assi: “Nueva voz, acentos tristes, / sospiros de gran cui-

no hay algo de novedad, /en vano se desgañita, /porque nadie ha de escucharle» (véase Tenorio 1999:171).

²³ Texto disponible en Rodríguez Cuadros y Tordera Sáez [1983:332-337].

²⁴ Mayans, *Retórica*, 1757, Libro III, cap. X («De las figuras de amplificación»), & 11.

²⁵ Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, 1604-1621, p. 414; Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1642-1648, discurso XLIV, «De las suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas», p. 473. Cfr. Alejandro Martínez [2014:37-38].

²⁶ Mayans, *Retórica*, 1757, Libro III, cap. X, & 7. Y es que, como precisa líneas arriba el propio Mayans, «Suspensión, que los Latinos llaman *Sustenttio*, es *Una manera de hablar por la qual se sostiene el ánimo del oyente hasta la fin de lo que se cuenta*» (*ibidem*, & 6). Haciéndonos eco de otro ilustrado, Pedro de Montengón, en el Aviso que precede la Parte tercera de su *Eusebio* (Madrid, 1787), advertía así de las virtudes de este recurso retórico: «Ruego del mismo modo a los que echan [de] menos la religión en las primeras partes del *Eusebio* que tengan en suspensión sus quejas hasta la Cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto. La comedia no es peor porque en el desenlace de su nudo muestre con sorpresa una imagen no esperada y del todo opuesta a lo que se creía y manifestaba».

dado, / palabras corriendo sangre / con dolor atribulado /no me quedéis en el pecho”». ²⁷ Y, yéndonos al último cuarto del siglo de Garcilaso, válganos recoger unos versos de un romance pastoril harto similares que nos invitan a pensar, a modo de algún tipo de *progymnasmata*, en un modelo común: «Congojas, lágrimas tristes, / sospiros de gran cuidado, / palabras corriendo sangre / con dolor acelerado, / no me salgáis por la boca, / por ser ya camino usado / romped la parte mejor / de mi siniestro costado; decid las graves querellas / de un amador desdichado / que un tiempo fue tan querido / cuanto agora es olvidado». ²⁸

Y repárese en que justamente esa sensacionalista impresión de *novedad* que habían de proporcionar las jácaras parece acentuarse llegados al último cuarto del siglo XVII en los títulos y versos de presentación del corpus de piezas tan indisoluble de la literatura de cordel que por Elena di Pinto [2010] conocemos como *jácaras de suceso*. ²⁹ No extrañe, pues, que al fin llegara el caso en que acabara pronunciándose el oxímoron de *Nueva jácara famosa*, siempre intentando renovar esa apariencia de novedoso que había de ofrecer el texto para no cansar y con la pretensión de encender los ánimos. No era, por tanto, baladí para el público oír aquello de «¡Vaya de jácara tan nueva / que corra sangre». Rebolledo se ha dejado aquello de *sonora* o *festiva* tan recurrente en otras piecillas coetáneas que aprovecharon ciertos derroteros de la jácara con otros fines, ³⁰ omisión sin duda motivada porque lo que venía, *sonoro* sí era, pero *fes-*

²⁷ Mayans, *Retórica*, 1757, Libro III, cap. X, & 7. El poema fue recuperado más tarde por Agustín Durán [1851:78], núm. 1057. Más modernamente, cfr. el imprescindible Gillet [1943:216-222].

²⁸ Lucas Rodríguez, *Romancero historiado con mucha variedad de glosas y sonetos y al fin una florista pastoril y cartas pastoriles*, h. 1582, p. 19. En concreto, valgan como nuevos ejemplos de *recusatio* para el corpus estudiado por Ramajo Caño (1996).

²⁹ Cfr. especialmente, en pp. 235-9, el *Apéndice (demás títulos de jácaras de sucesos y clasificación)*. Las conclusiones en su estudio de esta investigadora parecen confirmar desde otro ángulo parte de la tesis defendida en la presente nota, especialmente cuando, aunque refiriéndolo a la modalidad de suceso (y sin olvidarse de que «en un principio se asoció a lo carnavalesco, festivo, con un cierto matiz de protesta como M.C. García de Enterrría vio hace años»), observa sobre el sentido de la voz *jácara* que «no puede basarse sólo en el verso octosílabo ni en que se hable de delinquentes idealizados, sino en que, gracias a la palabra, se logra fijar la atracción del público por los sucesos escabrosos, novedosos o excitantes, por lo que da miedo, lo que escandaliza, sea del tipo que sea..., en definitiva, por la ruptura de la norma o por lo que ahora, en lenguaje de la calle, se llamaría “morbo”» (*Ibidem*, p. 235). Cf. también *supra* nota 21 del presente trabajo.

³⁰ Ya cuando, como tantas otras manifestaciones líricas del gusto del pueblo, la jácara empieza a divinizarse para cantar y bailar la (buena) nueva y otros asuntos, *correrá* (*Autoridades*, ‘pasar, caminar, tener curso y paso las cosas’), y *volará*, y además *festiva* y *sonora* y, por supuesto, ahora *decente* (véase Lobato 2014:81ss; cfr. además aquí mi nota 22). Tal sería el caso, por ejemplo, de la letra anónima de una jácara a doce voces dedicada a la Concepción del compositor Francesc Valls (ca. 1671), cuyo estribillo así anuncia y anima a celebrar el tema de la composición: «¡Vaya

tivo no, por más que queramos, siguiendo a Covarrubias, identificar, desde su dimensión más musical, la jácara con la *tonada*, «ese ayre del cantarillo vulgar, quales son las tonadas que oy vsan los músicos de guitarra», o la *tonadica* o *tonadilla* de que nos habla *Autoridades*.³¹ Fuere como fuere, el llamamiento que hacía el gracioso invocaba a la excitación máxima de los ánimos ante esa trágica sucesión de hechos que sobrevendría al poco. ¡Qué pena no ser parte del público de aquellos corrales para revivirlo! Tómese la expresión *que corra sangre* en su sentido más literal, pues, efectivamente, se nos referirá un caso en que acontece «alguna pendencia, riña ò encuentro, en que hubo herida ù descalabro, ò se ensangrentaron los ánimos, y hubo palabras pesadas, injuriosas y denigrativas». ³² Pero también entiéndase en su sentido figurado, el que hemos visto a propósito de los ejemplos de suspensión, en los que aquel *corriendo sangre* valía para encender los ánimos y –por qué no– acongojar al oyente ante la inminente relación de desgracias terribles, incluso en un sentido paródico.³³

de jácara nueva, / cantando las gracias / de la Pura que fue concebida / belleza sin mancha! / ¡Corra festiva y sonora, / vuele sonora y alegre, / siga alegre y festiva, / suene festiva y decente! / Y en voces sonoras, / corra la jácara, corra! / Y en metros alegres, / ¡vuele la jácara, vuele! / Y en arpas festivas, / siga la jácara, siga! / Y en ritmos decentes, / suene la jácara, suene! / Y en voces y en metros, / en arpas y en ritmos, / acordes los temples, / corra, vuele, siga, suene!» [Josa y Lambea 2020:XII y XIX-XX].

³¹ Así también lo entiende Calderón, cuando al principio de *Las jácaras*, por boca de un vejete asegura de Mari Zarpa que «En Castilla no hay ni Andalucía, / ni mujer libre ni rufián valiente / cuya vida en tonada no cante» (vv. 6-8). Y aquí parecen especialmente pertinentes las observaciones de Torrente [2014:158-159], al asegurar que *el tono jácara* debía ser sobradamente conocido por el público de los corrales, a juzgar por el efecto balsámico que producía su interpretación, capaz de acallar a los mosqueteros que la reclamaban con insistencia desde el patio. Partiendo de las investigaciones de Russell [1995] y [2001], Torrente [2014:164] advierte que las jácaras suelen estar escritas en la tonalidad de re menor, lo que en la época se llamaba en primer tono, en un esquema simple y repetitivo sobre el que poder entonar los versos marcando un ritmo musical que recurre a patrones convencionales de los versos octosílabos. Al fin, identifica la tonada estrófica con la manera más común de poner en música un romance, técnica en la que se va repitiendo la misma melodía con cada cuarteta, adaptada a la acentuación de cada verso (Torrente 2014:167). Las recientes investigaciones de Martínez Campo [2015:70-73] parecen confirmar las de Torrente, aportando la propuesta de diversas variantes de tono de jácara, entre las que destaca la “variante estándar”, que asocia a las jácaras que se cantaban en los teatros.

³² *Diccionario de Autoridades*, s. v. «Correr sangre».

³³ A buen seguro la fortuna y la fuerza de la fórmula *correr sangre* para expresar patetismo extremo hay que relacionarla con el eco de ciertos pasajes de relatos de la pasión de Cristo, ya sea recordando su crucifixión (vg. Santa Teresa, *Libro de las fundaciones*, p. 185: «Así como leyó el título, le pareció había venido una luz a su alma para entender la verdad, como si en una pieza oscura entrara el sol. Y con esta luz puso los ojos en el Señor que estaba en la cruz corriendo sangre, y pensó cuán maltratado estaba y en su gran humildad y cuán diferente camino llevaba ella yendo por soberbia»), ya sea rememorando las horas previas, como su agónica espera en el huerto

En fin, se mire como se mire, llega un punto en que, después de tanto sacar a las *viejas* las telarañas, solo vale decir aquello de «Vaya de *jácara nueva*, de *jácara nueva* vaya, pues sólo las nuevas gustan y siempre las viejas cansan». Por supuesto, hemos de procurar hacer nuestro el horizonte de expectativas del público de los corrales de mediados del siglo XVII y su manera de dar respuesta a las insinuaciones que actores y actrices podían brindarle a través de su actuación y dentro de ese contexto festivo, y más a la hora de enfrentarnos a esos pasajes o piecicillas de carácter episódico en que todo se confunde en un mensaje ambiguo del que cada cual entendía lo que le parecía. Tampoco podemos ignorar que un dramaturgo, cuando cedía su texto a un representante, sabía que hacía poco menos que un guionista cuando entrega su obra a un director, que lo presentará ante el público desde su particular mirada y aprovechando los medios de que disponga, como igualmente sabemos que a menudo los textos dramáticos se preparaban pensando que iban destinado a una compañía o unos intérpretes determinados, dándose por sentado que los actores añadían de su parte o suprimían lo que les conviniera. Sin salir de esta perspectiva, para entender mejor el oficio y saber hacer de Calderón para que su comedia funcionara en los corrales, asegurarse el favor del público y reforzar la cohesión interna de la totalidad de la obra, en estas líneas hemos centrado nuestro interés como botón de muestra tan solo en unos pocos elementos que me he tomado la licencia de denominar *episódicos*, pero en ningún caso gratuitos. Cada uno de ellos, desde la jacarandina de la primera jornada, funcionan tanto por sí solos como entendiéndolos piezas conectadas con el resto del sistema, potenciando los efectos buscados y revelándose, en definitiva, componentes enriquecedores de la obra en su conjunto, considerada esta sobre todo en su dimensión de representación. En *El alcalde de Zalamea* Calderón supo conjugar elementos tan del gusto del público como el gracioso y el universo jacarandino e imbricarlos en la línea argumental de su obra aprovechando al máximo las posibilidades que ofrecían para ganarse el favor del respetable o para potenciar el efecto de la representación de la comedia. Realmente, con-

(Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y meditación*, 1554, p. 61: «Acabadas estas palabras, apartóse el Señor de los discípulos cuanto un tiro de piedra, y postrado en tierra con grandísima reverencia, comenzó su oración diciendo: “Padre, si es posible, traspasa de mí este cáliz, más no se haga como yo quiero, sino como tú”. Y hecha esta oración tres veces, a la tercera vez fue puesto en tan grande agonía, que comenzó a sudar gotas de sangre, que corrían por todo su sacratísimo cuerpo hilo a hilo hasta caer en tierra»). Sin ánimo de menoscabar lo anterior, bueno es recordar que *Autoridades* recoge para la locución *Correr la sangre* únicamente su sentido literal, es decir, «Caer fluida del cuerpo de alguna persona o animal, por medio de alguna acción violenta con que se rompieron las venas», y que la ejemplifica... con un texto de carácter religioso de Ribadeneira, cuya intencionalidad última vuelve a ser –curiosamente– exacerbar el patetismo.

siguió que resultara *el garrote más bien dado* y, a un servidor, que ha querido hacerlo notar, los defectos perdonad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «El elemento cómico en las comedias de Lope de Vega sobre la conquista española de nuevos mundos», en *Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse 1993)*, coord. Ignacio Arellano et al., GRISO, Pamplona, 1996, 3 vols., II, pp. 33-40.
- ARELLANO, Ignacio, «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Luciano García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, 3 vols., I, pp. 365-380.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *BHi*, LXXXVIII 1-2 (1986), pp. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, «Introducción a Tirso de Molina», en *Los tres maridos burlados*, ed. Ignacio Arellano, Instituto de Estudios Tirsiánicos, IX, Madrid-Pamplona, 2001, pp. 21-27, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-tres-maridos-burlados--o/>
- ARELLANO, Ignacio, «La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II», *RILCE*, XXVI 1 (2010), pp. 23-36.
- ARELLANO, IGNACIO [2020]: VÉASE QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, compilado por José Antonio González de Salas*, Real Academia Española, Madrid, 2020, 2 vols.
- BERGMAN, Hannah E., «Auto-definition of the comedia de capa y espada», *Hispanófila*, I (1974), pp. 3-27.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las jácaras*, en ID., *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Castalia, Madrid, 1983, pp. 88-100.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan Manuel Escudero, Universidad de Navarra /Iberoamericana Vervuert, Madrid, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, «Clásicos Españoles» de la Biblioteca Universal de Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- CHECA BELTRÁN, José, «Poética de la risa», *Scriptura*, XV (1999), pp. 11-27.
- COTARELO y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1911, 2 vols., I.
- DELEITO y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo. (Recuerdos de hace tres siglos). Rome-rías, Verbenas, Bailes, Carnaval, Torneos, Toros y cañas*, Espasa Calpe, Madrid, 1944.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, «Bances Candamo y su teatro político», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Aborros de Asturias*, (2) VI (1981), pp. 74-82.
- DI PINTO, Elena, «Jácaras de sucesos: otra modalidad (*El Caso en jácaras*)», *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, coords. María Inmaculada Osuna

- Rodríguez, Eva Elena Llergo Ojalvo y José María Díez Borque, Visor, Madrid, 2010, pp. 217-242.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1851, 2 vols., II.
- ESCUADERO, Juan Manuel, *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Universidad de Navarra /Iberoamericana Vervuert, Madrid, 1998.
- GRANADA, Fray Luis de, *Libro de la oración y meditación*, ed. Álvaro Huerga, Fundación Universitaria Española-Dominicos de Andalucía, Madrid, 1994.
- GOMIS COLOMA, Juan, «Un emporio del género de cordel: Agustín Laborda y sus menudencias de imprenta (1743-1776)», *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, coord. Antonio Castillo Gómez, Casa de Velázquez, Madrid, 2015a, pp. 239-250.
- GOMIS COLOMA, JUAN, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, Alfons el Magnànim, Valencia, 2015b.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Joseph Antonio, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas donde se contienen poesías*, Pedro Coello, Madrid, 1648, en línea, y, sobre todo, Arellano [2020].
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, PUZ, Zaragoza, 2004.
- HUERTA CALVO, Javier, «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III (1980), pp.69-81.
- GILLET, Joseph E., *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Universidad de Pennsylvania, Bryn Mawr-Filadelfia, 1943.
- IGLESIAS, Abel, «El ciego callejero en la España Moderna: balance y propuestas», *LaborHistórico*, II (2016), pp. 74-90
- JESÚS, Santa Teresa de, *Libro de las fundaciones*, ed. Víctor García de la Cocha, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- JIMÉNEZ PATÓN, *Elocuencia española en arte* (1604), ed. Francisco J. Martín, Pubill Libros, Barcelona, 1993.
- JOSA, Lola et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español. DMP*, en línea, <http://digitalmp.uv.es>
- JOSA, Lola, y Mariano LAMBREA, «Serio y alegre, plausible mezcla». *Jácaras conservadas en la Biblioteca de Catalunya. Edición crítica de Lola Josa y Mariano Lambea*, CSIC, Barcelona, 2020, en línea, https://digital.csic.es/bitstream/10261/224085/1/Vaya_de_j%C3%A1caras.pdf
- LOBATO, María Luisa, «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedialas fórmulas de *captatio benevolentiae* en boca del gracioso», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, coord. Luciano García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2005, pp.251-276.
- LOBATO, María Luisa, «La modalidad de las jácaras *contrafacta* y las “devocionales”. Una muestra más del triunfo del género», en *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, ed. María José Lobato, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránfort del Meno, 2014, pp. 81-92.

- MAYANS y SISCAR, Gregorio, *Retórica*, Herederos de Gerónimo Conejos, Valencia, 1752, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb27r3>
- MAYANS y SISCAR, Gregorio, *Obras completas*, ed. Antonio Mestre, Ayuntamiento de Oliva, Valencia, 1983-1986, 5 vols., III.
- MARTÍNEZ, Alejandro, *Actualidad y vigencia del Barroco*, Verbum, Madrid, 2014.
- MARTÍNEZ CAMPO, Luis, *La jácara en el siglo XVII. Literatura y música en las fuentes escritas y la tradición oral*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Máster de Música Hispana (tutora: Amaya Sara García Pérez), en línea, <https://gredos.usal.es/handle/10366/128807>
- MOLINA, Tirso de, *Los tres maridos burlados*, ed. Ignacio Arellano, Instituto de Estudios Tirsianos, IX, Madrid-Pamplona, 2001, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-tres-maridos-burlados--o/>
- MONTENGÓN, Pedro de, *Eusebio, parte tercera, sacada de las memorias que dejó el mismo*, Madrid, Antonio de Sancha, 1787, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/eusebio-parte-tercera-947813/>
- MONTENGÓN, Pedro de, *Eusebio, parte tercera, sacada de las memorias que dejó el mismo*, ed. Fernando García Lara, Madrid, Cátedra, 1998.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los ‘guiños’ de Calderón: Apuntes sobre autoburla e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980, pp. 33-48.
- PEDRAZA, Felipe, «Lo trágico y lo cómico mezclado en las piezas amatorias de Calderón», *Anuario calderoniano*, X (ejemplar dedicado a: *Las comedias cómicas de Calderón*, coord. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Wolfram Nitsch) (2017), pp. 177-198.
- QUINONES DE BENAVENTE, Luis, *La hechicera*, c. 1645, en *Entremeses*, ed. Christian Andrès, Cátedra, Madrid, 1991.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de benares, 22-27 de julio de 1996*, ed. María Cruz de Enterría y Alicia Cordon Mesa, vol. 2, pp. 1285-1294.
- RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado con mucha variedad de glosas y sonetos y al fin una floresta pastoril y cartas pastoriles (Alcalá, 1582)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La risa del discreto: el teatro cómico breve de Calderón», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa. IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000*, ed. José Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez, Real Academia Española de la Historia, Madrid, 2000a, pp. 249-282.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, coord. Luciano García Lorenzo, Reichenberger, Kassel, 2000b, pp. 99-186.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, y Antonio TORDERA [1983]: véase CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983.
- RUSSELL, Craig H., *Santiago de Murcia's "Codice Saldívar no. 4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, University of Illinois, Urbana, 1995.
- RUSSELL, Craig H., «Jácaras», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, 29 vols., XII, pp. 716-717.

- SALVADOR LIPPERHEIDE, Gerardo, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, en *El alcalde de Zalamea*, Barcelona, «Clásicos Españoles» de la Biblioteca Universal de Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- SALVADOR LIPPERHEIDE, Gerardo, «A vueltas con Sampayo y el Garlo. A propósito de los versos 1321-1338 de *El alcalde de Zalamea* de Calderón», *eHumanista*, LXII (2025), pp. 118-129.
- TENORIO, Martha Lilia, «Las ensaladas», en *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, Ciudad de México, 1999, cap. VI, pp. 149-171.
- TORRENTE, Álvaro, «Como se cantaba el tono jácara», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, coord. Luisa Lobato y Alain Bègue, Visor, Madrid, pp. 157-177.
- TORDERA, Antonio, y Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS [1983]: véase CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Lamentación a la muerte del rey don Fernando*, en Id., *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed. Joseph E. Gillet, Universidad de Pennsylvania, Bryn Mawr-Filadelfia, 1943, I, pp. 216-22.
- TORRES DE VILLARROEL, Diego de, *Jácara alegre*, Agustín Laborda, Valencia, 1748, en línea, https://www.google.es/books/edition/Xacara_alegre_compuesta_al_nacimiento_de/3nwEYi4mI_sC?hl=ca&gbpv=1&dq=xACARA+LINDA&pg=PP1&printsec=frontcover
- VALBUENA PRAT, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

LA CONJETURA DE UN «LOCUS CRITICUS»
DE FRAY LUIS DE LEÓN: SALMO 18, VV. 21-22

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

Decía George Steiner [1998:157] que «los estudios filológicos poseen una violencia peculiar [...] La controversia filológica puede engendrar odios absolutos y eternos». Pensaba Steiner seguramente en la toma de posiciones metodológicas de lachmanianos y neolachmanianos atrincherados tras su bosque estemático frente al conservadurismo de los más prudentes bedieristas, enrocados en la defensa del *textus receptus* [Rico dixit 2003:274n] para desbrozar la *silva portentosa* de árboles bífidos (por si los árboles no dejaban ver el bosque); posturas que en el siglo pasado dieron lugar a enfrentamientos filológicos sonados. Ojalá que, en estos tiempos convulsos del siglo XXI, de violencias más reales que metafóricas, fuesen las disputas filológicas los únicos campos de batalla (campos de pluma en ristre y batallas de amor a la palabra) a que asistiésemos.

Pero hoy no es el de la filología (ecdótica *sensu stricto*) un campo que levante pasiones, ni siquiera entre los filólogos; paradoja que esconde una dolorosa realidad: el formalismo y sus postres, el psicoanálisis, los estudios culturales o de género, el nuevo historicismo, etc., acaparan la atención moderna hacia los textos, mientras languidece la venerable filología textual. Aunque un rayo de esperanza ilumina el viejo territorio de la Filología bajo los nombres de Genética textual, Crítica genética o Filología de autor, añadidos a la tradicional Filología de la copia.

La crítica textual no es ya –por fortuna– un territorio peligroso para quienes la practican o de quienes sufren las consecuencias de los que la ejercen sin rigor. Aunque no siempre fue de la misma manera. Cuenta Andrés Laguna en la Prefación al libro I de Dioscórides [1651:3] el caso de una mujer que murió porque tomó *Tapsia* (*veneno*) en vez de *Capsia* (*canela*) porque sus médicos leyeron mal un código de Avicena y se queja de los «capitales errores que por culpa del impressor a cada paso se hallan en las composiciones de los antiguos»:

Propongamos, por no hablar sin exemplo, el Diamargariton caliente ordenado del Avicena, que hasta hoy ha costado no pocas vidas, en la composición del qual, así como le preparan por todo el mundo, entre otros simples, concurre la raíz de la Thapsia, la qual bebida sirve para matar los robustísimos elephantes, quanto más los hombres enfermos

y en extremo debilitados, como lo provó muy a la clara con su gran daño en Roma la desdichada Turqueta, mujer harto conocida en esta Corte. [...] Luego nos persuadimos aver en la escritura algún yerro, y así reboviendo registros viejos, venimos a topar con un manuscrito y carcomido exemplar [...] en el qual por *Tapsia* se leía *Capsia* que (según estava interpretado al margen) quería decir *Cassia lignea*, o Canela, medicina muy cordial. Mirad pues en qué peligro están nuestras vidas pendientes del alvedrío de algunos idiotas, que en lugar de remedio confortativo nos dan muy eficaz ponzoña.

O podemos acordarnos del Brocense [1941:28], que es denunciado a la Inquisición por aquel estudiante de Salamanca llamado Juan del Castiello, que oye la clase de Retórica y declara haberle oído allí cargarse de un plumazo filológico a las 11.000 vírgenes:

E que así mesmo en dicha lección dijo que era bobería pensar que avía habido honce mil vírgenes como dice el *Flos Sanctorum*, sino que estava puesto honce por... [sic] y una eme adelante, la cual M significava mártires e que muchos necios no lo entendiendo dixeron honce mil.

Estos casos señalan los peligros reales del desconocimiento de la Filología y de cómo hubo un tiempo en que sus errores ponían en peligro la integridad física de algunos.

En la aplicación de los principios ecdóticos –más allá de la erudición o de la aplicación estricta de principios de uno u otro medio– es necesario que impere el sentido común [Ham 1921]. Sentido común que se reclama en ámbitos diversos de decisión de la actividad editorial: la anotación, la ortografía y puntuación, la fidelidad y respeto al testimonio base. Es cierto que el crítico textual debe armarse de no poca cantidad de otras herramientas técnicas y saberes que invitan a la erudición: de la paleografía y la codicología a la historia, de la dialectología y la historia de la lengua a la historia literaria, y que está obligado al control de una terminología a veces críptica que dota a la disciplina de un cierto sabor a ciencia oculta. Pero no lo es menos que a veces, actitudes extremas suponen una pérdida de la perspectiva, de que al otro lado del texto espera un lector y que el editor es en realidad un intermediario que debe facilitar la lectura de un texto con fiabilidad científica, pero sin interferencias. Es lo que apuntaba el maestro Francisco Rico [2024:44] respecto a la integridad metodológica implicada en el trabajo propio de la Filología, el de la edición:

Editar un texto supone movilizar todos los recursos que tiene el filólogo, conocer [...] el modo de trabajar de los escritores de la época, de las imprentas, de las condiciones del mercado editorial, los constreñimientos de la censura, el estilo del autor, el estilo de los contemporáneos, etc., y también hay que tener en cuenta [...] la inteligencia general del editor.

Este principio, válido para cualquier labor editorial, se convierte en paradigma de lo que es necesario para afrontar la de cualquiera de las obras de fray Luis de León, autor de quien podríamos decir –aplicándole lo que Alvar Gómez de Ciudad Real [*Musa paulina* f. 334r] decía de las epístolas de san Pablo– *doctius fuerat silere quam loqui, dignius nihil dicere, quam pauca dicere*.¹

Quiero plantear aquí un breve ejercicio ecdótico en el que se compromete el método en la práctica arriesgada de la conjetura: esa peligrosa arma de la *emendatio ope ingenii*, donde se percibe más el peso de la subjetividad y de la sensibilidad, aunque también el conocimiento del medio. Y donde es necesario en ocasiones asumir riesgos en la propuesta de enmiendas a textos de venerable prestigio y asentados por una tradición poco mudable para la selección de la variante. La corrección gramatical, la adecuación a los usos estilísticos del autor y la época (el *usus scribendi*) o la propia coherencia del contenido son algunas de las herramientas de aplicación ecdótica desde el sentido común para la *emendatio*. Pero también, claro, los criterios ecdóticos tradicionales de la *lectio difficilior*, la *conformatio textus* o la *res metrica* cuando se trata de verso [Blecu 1983: 124].

Si hay un campo en el que la crítica textual luisiana se enfrenta con multitud de pasos críticos, producto de una complejísima tradición manuscrita e impresa, y que obliga a veces a la práctica de la conjetura, es sin duda la edición de la poesía del agustino. No es mi intención entrar en intrincadas cuestiones ecdóticas, que son para toda la obra poética de fray Luis de León, un auténtico laberinto: «¡Qué cantidad de problemas, todos entreligados! [...] ¡Qué ingente problemática!» exclamaba Dámaso Alonso en la carta epílogo de la edición de Angel C. Vega [Luis de León, *Poesía completa*, ed. Vega, p. 623]. «Vicisitudes de una andadura inacabada» tituló Margherita Morreale [2007: 77] el capítulo que dedica a la cuestión esencial del establecimiento del texto de las poesías de fray Luis: problemas de descripción y datación de manuscritos, falta de uniformidad en su catalogación, signaturas antiguas y modernas, cambiante agrupación por familias, posibilidad de fases diferentes de redacción en versiones diferentes, revisión, intervención en el texto, del autor, o de su entorno, o del copista... ¡Un lío!

No puedo entrar en ese bosque en este breve espacio de homenaje, aunque sería imprescindible hacerlo, porque la labor de establecimiento del texto ha de ser necesariamente la primera y esencial del editor, como nos enseñó el

¹ Lo mismo había dicho de fray Luis de León, Menéndez Pelayo, en su *Biblioteca de traductores españoles*, vol. II, p. 285: «*Onorate l'altissimo poeta*, convendría exclamar para comienzo de este registro bibliográfico, dedicado al lírico insigne que trabajó con manos cristianas el mármol de la antigüedad. Varón de quien valiera más callar que decir poco, como de Cartago afirma Salustio».

maestro Rico.² Solo quiero asomarme a un paso crítico específico en la traducción del salmo 18, *Caeli enarrant gloriam Dei*, que lleva a cabo fray Luis y se publica ya en la primera edición de la su obra, realizada por Quevedo [Luis de León, *Obras propias...*, 1631, f. 149r-150r].

Ya Ángel Custodio Vega señalaba la necesidad de prestar especial atención a esta parte de la obra del agustino, las traducciones de los salmos, «la más confusa y descuidada por los editores y la más necesitada, consiguiendo de una selección a fondo» [Luis de León, *Poesía completa*, ed. Vega, p. 73]. Al reseñar esta edición del P. Vega, Oreste Macrí [1957:11] se daba cuenta de que solo llevando a cabo un estudio sistemático de todos los salmos podríamos intentar explicar los problemas de transmisión de este corpus, estudio que el hispanista italiano prometía llevar a cabo, pero nunca realizó. Los editores posteriores no han considerado el estudio particular de este corpus trascendental al que he dedicado algunos trabajos [San José Lera 2003, 2010, 2011, 2022].

Por otra parte, cuando editores y críticos se han asomado a las traducciones de los salmos lo han hecho, creo, sin valorar –o al menos sin explicitar– la complejidad creativa que encierra, como consecuencia del marco exegético que da sentido a las traducciones y que va mucho más allá del mero ejercicio de traducción. Desde Menéndez Pelayo viene siendo un lugar común juzgar las paráfrasis poéticas de los salmos de fray Luis de León y otras traducciones bíblicas en verso, como meros ejercicios de traducción (siguiendo la normativa retórica clásica acerca de los *progymnasmata*), o de acuerdo con su mayor o menor cercanía a la versión latina de san Jerónimo (la del *Psalterium Gallicanum* difundido en la Vulgata) o a la versión hebrea, es decir, según principios de fidelidad a la fuente.³ Estas consideraciones y valoraciones tradicionales entienden la traducción como un traslado en línea recta de un punto a otro, de una lengua fuente a una lengua destino. Lo que Roland Barthes [1987] llamó el «mito de la filiación» se muestra en estos planteamientos en todos sus límites. Y precisamente este «mito de la filiación» provoca que los estudiosos no acaben de determinar el origen de algunas paráfrasis y generen dudas respecto a la lengua de partida para las mismas: ¿hebreo o latín?, como se preguntaba Gitlitz [1983].⁴

² «Una edición crítica es “la establecida sobre la base, documentada, de todos los testimonios e indicios accesibles, con el propósito de reconstruir el texto original o más acorde con la voluntad del autor”. En estos términos sustancialmente correctos, acaba de entrar la acepción en el diccionario de la Academia» [Rico 2003:248].

³ «La traducción resulta fiel», valora Gregorio del Olmo [2008:108] a propósito de las versiones de los salmos.

⁴ Le pasa también a Gregorio del Olmo [2008:111] que al juzgar la traducción en octavas del *Cantar de los Cantares* atribuida a fray Luis, dice literalmente «se diría que sigue el texto hebreo, aunque no faltan coincidencias que apuntan hacia la Vulgata».

Con el fin de superar estos enfoques restrictivos e imprecisos se hace necesaria una aplicación del concepto de traducción como hermenéutica, tal y como lo plantea George Steiner [1981:347], porque «nos permite superar el modelo estéril, la tríada que ha dominado toda la historia y la teoría del tema. La eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre, se revela mera contingencia. Carece del fundamento filosófico y de precisión».

Las traducciones bíblicas de fray Luis de León, en tanto procedimientos hermenéuticos, integran un complejo de materiales, que será necesario visibilizar, no para elegir una u otra fuente, sino para reconstruir el complejo mundo de la traducción bíblica en romance. Precisamente, el no someterse estrictamente al hebreo o a la Vulgata, sino abrirse a las traducciones alternativas que abundantemente ofrecen esos «sustitutos de la Vulgata» (como les llamó con inteligencia Morreale 2007b) que son las Biblias del siglo XVI con glosas y escolios permite superar la discusión de si fray Luis supo hebreo o no, o si tradujo directamente del original hebreo, pues como afirma Luis Girón Negrón [2001:1210] a propósito de los *Cantares*, sus explicaciones sobre los sentidos del hebreo pudieron derivar, al menos en algunos casos, de esas fuentes intermedias, especialmente las Biblias anotadas del siglo XVI.

El fray Luis que vierte los salmos en lengua romance, en prosa o en verso, es paradigma del humanista cristiano: filólogo y biblista, además de poeta. Exégesis bíblica, humanismo y poética trazan un complejo de materiales para nuevas formas de comentario que confluyen en las traducciones de los salmos, convertidas así en lectura docta más que en lectura devota y edificante.

Por eso, más allá de resolverse la traducción en el mecánico traslado lineal de una lengua a otra, más allá de ser mero ejercicio retórico de estilo o poesía orientada a la lectura devota, la paráfrasis del salterio, como la cultiva fray Luis de León, es un género que pone en juego mecanismos exegéticos y hermenéuticos a los que no se puede dejar de atender para tener idea cabal de su alcance y sus logros, y situar las piezas en su contexto creativo dentro de una «poética teología» [San José Lera 2022] y apoyarse en ella para la fijación del texto crítico.

Es el caso del salmo 18 *Coeli enarrant gloriam Dei*, que fray Luis traduce «Los cielos dan pregones de tu gloria» (Luis de León, *Poesía completa*, ed. José M. Blecua, pp. 482-483; 1998 ed. Cuevas, pp. 440-441). Son 34 versos endecasílabos organizados en 8 serventesios (ABAB) y cerrados con un pareado. «La traen todas las ediciones y manuscritos» anota Félix García [Luis de León, *Obras completas*, vol. II, p. 978]. «Bellísima» señala Menéndez Pelayo [*Poesías de fray Luis de León...*, p. 253]; «Figura en todos los mss. y ediciones (*Poesía completa*, ed. Serés, p. 386).

Los versos 21 y 22 de ese salmo se han editado siempre –desde la princeps [Luis de León, *Obras propias*...1631, f. 149v]– con este texto:

Tenerte es bien jamás perecedero
 tus fuerças son verdad justificada
 (vv. 21-22).

Estos dos versos traducen el verso 10 del salmo original, que en la Vulgata latina suenan así: «*Timor Domini sanctus, permanens in saeculum saeculi. Iudicia Domini vera, iustificata in semetipsa*». La versión interlineal de la Biblia de Pagnino (1584), ajustada a la letra proponía la siguiente traducción palabra por palabra: *Timor Domini mundus permanens in perpetuum [saeculum], iudicia Domini veritas; iustificata sunt pariter*. Finalmente, las traducciones castellanas de este paso se mantienen fieles a la literalidad del hebreo; así, la *Biblia de Ferrara* traduce «Temor de A[donai] limpio está para siempre. Juizios de A[donai] verdad. Justificáronse a una». Y la *Biblia del Oso* [Reina 1569]: «El temor de Jehová limpio, que permanece para siempre. Los derechos de Jehová verdad, todos justos».

Este conjunto de traducciones muestra cómo fray Luis ha vertido en sus dos endecasílabos no solo los sentidos sino también la letra, como se percibe bien en el sintagma «verdad justificada», unión de *veritas* y *iustificata* de Pagnino (traducido con mayor libertad en la Vulgata, literalmente en Ferrara y con más propiedad gramatical en Reina); y de la misma manera «jamás perecedero» es fórmula que traduce el sentido de *permanens in saeculum saeculi* de la Vulgata o el *permanens in perpetuum* de Pagnino. Sin embargo, los dos comienzos de ambos endecasílabos no responden a ninguna de las propuestas de los materiales bíblicos previos: esa forma verbal «tenerte» y ese sintagma «tus fuerzas» ¿a qué responden?

Ningún crítico se ha atrevido a conjeturar que el original luisiano debía de decir: «*Temerte* es bien jamás perecedero» siguiendo la Vulgata *Timor Domini sanctus*, y el resto de las traducciones latinas con el mismo sustantivo *timor*. Solamente Ramajo [Luis de León, *Poesía*, p. 327 n21] anota:

tenerte: aunque la palabra ofrece perfecto sentido resulta interesante la lección de Merino «temerte», que se armoniza bien con el texto original en el que aparece la idea del *timor Dei*, de temor reverencial al Creador; véase alguna traducción moderna: «El temor de Yavé es puro: permanece por siempre» (v.10 Nacar-Colunga).

En efecto, el P. Antolín Merino [*Obras del P. M. Fr. Luis de León...* vol. IV, p. 555] edita «Temerte es bien jamás perecedero | tus fueros son verdad justificada» y consigna al pie la variante «tenerte», que remite al impreso; la misma solución editorial recoge –siguiendo a Merino– Menéndez Pelayo [*Poesías de fray Luis de León...*, p. 252].⁵ José Manuel Bleuca [*Poesía completa*, p. 483] no

⁵ Bleuca [1990:17-18] califica de «extraordinaria» la labor editorial del padre Antolín Merino, «el primero en apartarse de la edición de Quevedo y el primero también en acudir a los manuscritos».

da cuenta en su aparato crítico de la variante, aunque consigna –con evidente errata– como variante un *tenerle* en J = Merino. El resto de los editores modernos nada señalan, como he apuntado.

Una consulta a algunos manuscritos de la BNE que transmiten la poesía de fray Luis nos confirman la opción de Merino.⁶ El ms. 3698 copia el salmo en los ff. 206v-207v; allí se lee sin dificultad «Temerte es bien jamás perecedero | tus fueros son verdad justificada». Lo mismo leemos en los mss. 3909 ff. 134r-135r; 3977, ff. 199v-200v; 17511, f. 82v; 17717 ff. 15v a 16v. También leen de la misma manera el ms. II-973, conocido como Fuentelsol, de la Biblioteca Real de Palacio y los conservados en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, de la familia Lugo-Jovellanos.⁷ Otros testimonios (ms. 3782 ff. 146v-147r; ms. 4142, ff. 144r-v; ms. 11359, f. 44r), sin embargo, avalan la lectura de Quevedo en 1631 y es la que asumen los editores posteriores. Esta *recensio* incompleta muestra la dificultad del paso y avala el recurso a la conjetura, aunque el hecho de que varios testimonios la apoyen hace que deje de ser *ope ingenii* para ser *ope codicum* o al menos *mixta*, si con Alberto Blecua (1983:123) aceptamos estas *variae lectiones*.

La variante es recogida por Blecua [*Poesía completa*, p. 483], con la errata señalada.⁸ Sin embargo, ni Serés, ni Cuevas, ni Ramajo dejan huella del *locus criticus* con ningún testimonio de la variante en el aparato de sus ediciones respectivas.

Dada la similitud fónica y gráfica entre *tener/ temer* y dado que «tener a Dios» es expresión nunca usada por fray Luis ni de fácil explicación lógica (a pesar de lo anotado por Ramajo) ¿no es *temerte* la forma que el sentido común recomienda? ¿No es *tenerte* una *lectio facilior*? Resulta al menos curioso comprobar que la misma errata se había deslizado al imprimir *De los nombres de Cristo*: en la primera edición de 1583 se lee «...ocasión de *tener*...», que se corrige en las erratas, de forma que la segunda edición 1586 lee ya «...ocasión de *temer*...»

tos», de entre los que prefiere los de la familia Lugo-Jovellanos con el apoyo de la recensión de Alcalá «por ser los más bellos de copia, con menos errores y contener los mismos poemas y casi las mismas variantes frente a Quevedo».

⁶ Para la descripción de los testimonios ver Blecua (Luis de León 1990: 83-135).

⁷ Se trata de los mss. conocidos como de San Felipe y de Jovellanos, que describe Coster (1919).

⁸ Alaba Francisco Rico [2003:94] con razón «la magna edición» de la poesía de fray Luis que realizó José Manuel Blecua por la labor de restitución del clásico a través de un «texto crítico amorosamente cuidado, con exhaustivo aparato de variantes»: «el excepcional editor devuelve a fray Luis a su texto y a sus contextos, a los códigos dentro de los cuales alcanza su plenitud» (p. 98). El elogio implica la conciencia de que la verdadera crítica textual va más allá de la mera erudición o el afán exhibitorio de un aparatoso *stemma* o un vistoso aparato de variantes, para poner en juego inteligencia, sensibilidad y sentido común.

[Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. San José Lera, p. 656]. ¿*Defectus litterae* al leer la inclinada escritura luisiana del original?

Otro argumento añadido es la construcción del sentido de la traducción. En *De los nombres de Cristo*, en el nombre «Príncipe de Paz» [Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. San José Lera, pp. 263-264] apunta fray Luis –citando a san Juan Crisóstomo– el sentido del temor de Dios como bien que conduce a la paz interior:

Porque ninguna cosa hace así paz como es el conocimiento de Dios, y el poseer la virtud, lo cual destierra del ánimo sus perturbaciones, que son su guerra secreta, y no permite que el hombre traiga bandos consigo [...] Por donde si algún temeroso de Dios compusiere los movimientos turbados del ánimo, y si les quitare a los malvados deseos, que son como fieras, que no vivan y alienten [...] apaciguare bien esta guerra, ese tal gozará de paz pura y sosegada.⁹

El temor de Dios es temor que salva y comienzo de sabiduría, es decir «bien precioso», sentido construido desde la interpretación de varios pasos del libro de *Proverbios* 9, 10: *Principium sapientiae timor Domini*, 14, 17: *Timor Domini mni vitae*, o 15, 27: *Per timorem autem Domini declinat omnis a malo*.¹⁰ Es el mismo sentido que adquiere la expresión en el salmo 18, 10: *Timor Domini sanctus*.

Lo mismo ocurre en el verso 22. La variante elegida mayoritariamente por los editores es «tus fuerças / [fuerzas] son verdad justificada». Sin embargo, Ramajo –esta vez sí– consigna en su aparato crítico la variante «tus fueros» en M (Merino), J6 (ms. De la Biblioteca de don Feliciano Delgado) y A1 (ms. 149 de la Biblioteca Menéndez Pelayo). A estos testimonios pueden sumarse los aportados por Bleucia [1990] y los de los mismos manuscritos referidos anteriormente con la variante «Temerte», en todos los cuales se lee sin lugar a dudas: «tus fueros son verdad justificada». ¿Y cabe alguna duda de que la variante «fueros» responde mejor a las versiones bíblicas que traducen al latín

⁹ La misma idea leemos en la *Exposición del Libro de Job* 11, 17 [Luis de León, *Exposición...* ed. San José Lera, p. 370]: «que el bueno y temeroso de Dios es siempre próspero, y va siempre de bien en mejor». El tema del temor de Dios es recurrente en la declaración de este libro, junto con el sentido negativo de *temor* como ‘pesar’. No en vano se presenta al personaje como «varón sencillo, y derecho, y temeroso de Dios, y esquivador de lo malo» (1, 2) y comenta allí: «Job, que era de su natural recto y sencillo, es ahora, *por don de la gracia*, temeroso de Dios» (ed. cit., p. 154, sub. mío). Y apunta Morreale [2007:1157]: «Es el temor del que Fr. Luis de León en su declaración de Job 1:2 dio un concepto totalmente positivo».

¹⁰ El sentido, convertido en lugar común desde la predicación, salta a la ficción; así aconseja don Quijote a Sancho II, 42: «Primeramente, ¡oh hijo!, has de temer a Dios, porque en el temerle está la sabiduría y siendo sabio no podrás errar en nada».

iudicia Domini? Vatablo (1586) comenta en el escolio correspondiente a este paso: «*Iudicia Dei vocat leges*», es decir, ‘fueros’ (no fuerzas):

Timor Dei mundus> vel purus est (...) Dei cultus debet ese purus, nihil debet habere faecis «*Iudicia Dei vocat leges quibus Deus ostendit quid iudicet agendum ese. Leges, inquit, a Deo lata, ut iuxta illas vivamus, sunt verae, hoc est nihil habent imposturae: sunt etiam per omnia iustae.*

De nuevo en *De los nombres de Cristo* encontramos confirmación del sentido, tanto del beneficio del temor de Dios como del respeto de sus fueros. En el nombre «Jesús» (Luis de León, *De los nombres...*, ed. San José Lera, pp. 468-468) leemos:

tu misericordia sobre ellos dura desde un siglo hasta otro siglo, y por siempre. De los padres pasa a los hijos, y de los hijos a los hijos dellos, y dellos, por continua sucesión, en sus descendientes, los que te temen, los que guardan el concierto que heciste, los que tienen en sus mientes tus fueros; porque tienes tu silla en el cielo, de donde lo miras.

Se trata de una paráfrasis en prosa del salmo 102, que enseguida traduce en verso como culminación de todo el edificio teológico. En este salmo –como en el 18– se proclama la gracia duradera en quienes temen a Dios y guardan sus fueros, y se pregonan la alabanza de las estrellas [Luis de León, *De los nombres...*, ed. San José Lera, p. 471]:

La gracia del Señor es la que dura
y firme persevera,
y va de siglo en siglo su blandura
en quien en Él espera,
en los que su ley guardan y sus *fueros*
[...]
Y alábetse el ejército de estrellas
que en alto resplandecen
(vv. 57-61 y 73-74, sub. mío).

La coincidencia léxica *fueros* me parece significativa.

No descarto que las lecturas de los manuscritos de la familia Lugo-Jovellanos, tomados como texto base por algunos editores, hayan deslizado una *lectio facillior*, a pesar de que la corrección de su texto sea única [Vega en Luis de León, 1955; Bleucia 1990:19]; pero me atrevo a conjeturar que, en este paso, recogiendo las variantes correctas de la traducción del salmo.

En consecuencia, contra todos los editores modernos, creo que los versos 21-22 (traducción del verso 10 de la Vulgata) del salmo 18 deberían editarse

Temerte es bien jamás perecedero;
Tus fueros son verdad justificada.

Recordaba Alberto Blecu [1983:125], con su prudencia proverbial, que la *emendatio ope ingenii* e incluso la *mixta*, con el apoyo de testimonios, era siempre peligrosa «y se debe prodigar lo menos posible», porque «es un salto en el vacío». Pero añade que la conjetura «es recomendable siempre que exista un *locus criticus* oscuro», como creo que es el caso. Las lecturas transmitidas desde el impreso de Quevedo, impecables desde la consideración de la *res metrica*, carecen de coherencia de sentido y no se ajustan al *usus interpretandi* del maestro agustino.

Y si no es así, los maestros Blecu (José Manuel y Alberto) y Paco Rico me lo perdonen. La conjetura no supondrá en cualquier caso peligro para la integridad física de nadie.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 73-82.

BIBLIAS

[FERRARA] *Biblia de Ferrara*, ed. y prólogo de Moshe Lazar, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1996.

[PAGNINO] *BIBLIA HEBRAICA* eorundem Latina Interpretatio Xantis Pagnini Lucensis, Benedicti Ariae Montani Hispal. Et quorundam aliorum collato studio, ad Hebraicam dictionem diligentissime expensa... ANTUERPIAE, Ex Officina Christophori Plantini, M.D.LXXXIV.

[REINA, Casiodoro de, *Biblia del Oso*] *La Biblia: que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento trasladada en español*. s.i., s.l., M.D.LXIX.

[VATABLO] *BIBLIORUM SACRORUM TOMUS SECUNDUS*, Cum duplici translatione, et Scholiis Francisci Vatabli. Salmanticae, Apud Gasparem à Portonariis... M.D.LXXXIII

BLECUA, José Manuel, «La transmisión de la obra poética de fray Luis de León», en *La edición de textos. Actas del I congreso AISO*, Londres, Tamesis Books, 1990, pp. 13-30.

COSTER, Adolphe, «A propos d'un manuscrit des poésies de Luis de León», *Revue Hispanique*, XLVI (1919), pp. 573-582.

GIRÓN-NEGRÓN, Luis M., «"Your Dove-Eyes among Your Hairlocks:" Language and Authority in Fray Luis de Leon's Respuesta que Desde su Prision da a sus Emulos», *Renaissance Quarterly*, LIV 4 (2001), pp. 1197-1250.

GITLITZ, David, «Fray Luis Psalm Translations: From Hebrew or Latin?», *Romance Notes*, XXIV (1983), pp. 142-147.

GÓMEZ DE CIUDAD REAL, Alvar, *Musa Paulina Aluari Gomez. Ad beatissimum patrem Clementem Septimum Pontificem Maximum*, Compluti in Aedibus Michaelis de Eguia, 1529.

- HAM, Edward B., «Textual Criticism and Common Sense», *Romance Philology*, XII (1958-1959), pp. 198-215.
- LAGUNA, Andrés de, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Valencia, en la imprenta de Claudio Macé mercader de libros a costa de Juan Sonsoni mercader de libros, 1651.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y Italianas. Con la parafrasi de algunos Psalmos, y Capítulos de Iob...* Madrid, Imprenta del Reyno, 1631.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Obras del P. M. Fr. Luis de León de la Orden de San Agustín, reconocidas y cotejadas con varios manuscritos auténticos por el P. Fray Antolín Merino*, Compañía de Impresores y Libreros del Reino, Madrid, 1885, vol. IV.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesías de fray Luis de León con anotaciones inéditas de D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Real Academia Española, Madrid, 1928.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía completa*, ed. Ángel Custodio Vega, Saeta, Madrid, 1955.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía completa*, ed. Guillermo Serés, Clásicos Taurus, Madrid, 1990.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Obra completa*, ed. Félix García, BAC, Madrid, 1991, 2 vols.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Exposición del Libro de Job*, ed. Javier San José Lera, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992, 2 vols.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1998.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía completa*, ed. José Palomares, Biblioteca Castro, Madrid, 2021.
- LUIS DE LEÓN, fray, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo, RAE, Biblioteca Clásica, Madrid 2022.
- LUIS DE LEÓN, fray, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, RAE, Biblioteca Clásica, Madrid 2024.
- MACRÍ, Oreste, «Sobre el texto crítico de las poesías de fray Luis de León», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XII (1957), pp. 1-50.
- MANUSCRITOS
- BNE: Mss. 3698, 3782, 3909, 3977, 4142, 11359, 17511, 17717 <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>
- REAL BIBLIOTECA DE PALACIO: Ms. II-973 [*Fuentelsol*] <http://realbiblioteca.es/rbdi-gital/items/show/34355>
- MORREALE, Margherita, *Homenaje a fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007a.
- MORREALE, Margherita, «De los sustitutos de la Vulgata en el s. XVI: la Biblia de Santes Pagnino enmendada por Benito Arias Montano», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, LXVII (2007b), pp. 229-236.
- OLMO LETE, Gregorio, «La Biblia en la literatura espiritual del Siglo de Oro», en Rosa Navarro Durán, coord. *La Biblia en la literatura española II. Siglo de Oro*, Trotta, Madrid, 2008, pp. 101-181.
- RICO, Francisco, «Los códigos de fray Luis», en *Los discursos del gusto*, Destino, Barcelona, 2003, pp. 94-98 (antes en *Ínsula* 534, junio 1991, pp. 4-5).
- RICO, Francisco, «Con Francisco Rico en el taller de Félix de la Concha», *Tinta Libre. Revista de cultura y pensamiento*, 127 (septiembre 2024), pp. 42-46.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Fray Luis de León: Traducción, poesía y hermenéutica», *Bulletin Hispanique*, CV 1 (2003), pp. 51-97.

- SAN JOSÉ LERA, Javier, «La traducción poética de los salmos en el Renacimiento: propuesta de método», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, EDS. Francisco Bautista y Jimena Gamba, CILENGUA, San Millán de la Cogolla, 2010a, pp. 743-752.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Ruth Fine, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2010b, pp. 421-443.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Fray Luis de León, Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis», *Criticón*, CXI-CXII (2011) pp. 73-119.
- SAN JOSÉ LERA, Javier «Fray Luis ante los salmos. Quevedo ante los Trenos. Una *Poetica Theologia*», en *Quevedo en su contexto poético: La silva*, ed. M^a José Alonso Veloso, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 2022, pp. 33-54.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, ed. Antonio Tovar y Miguel de la Pinta Llorente, Instituto Antonio de Nebrija, CSIC, Madrid, 1941.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- STEINER, George, *Errata*, Siruela, Madrid, 1998.

EL «LAZARILLO DE TORMES» Y LA PERIODIZACIÓN DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Carlos Sánchez Lancis¹
Universitat Autònoma de Barcelona

I. INTRODUCCIÓN

Poco hay que insistir en la importancia que para la historia de la literatura española ha tenido, y sigue teniendo hoy día, una novela como el *Lazarillo de Tormes* (véase Rico 1970, Jones 1974). Por ello, no es de extrañar el gran número de editores que ha tenido, entre los que destacan, entre otros, Blecua [1972] y Rico [1980, 1988, 2011]. Tampoco hace falta recordar la necesidad de una buena edición no solo para su estudio literario, sino también para la investigación histórica del español. De ahí la garantía que suponen las siguientes palabras:

Los objetivos primordiales de esta edición son recuperar el texto más fiel a la voluntad del autor y esclarecer el sentido literal del *Lazarillo*, remover los obstáculos que la lengua, las alusiones literarias y las referencias a la realidad de la época oponen al entendimiento literal de la novela, proporcionando al lector de hoy unos elementos de juicio equiparables a los del lector de hacia 1554. (Rico 1988:9).

El presente estudio, basado exclusivamente en la edición de Rico [2011], examina las características lingüísticas de esta obra en relación con la periodización del español, para constatar cuáles son los rasgos definitorios de la lengua de mediados del siglo XVI. Por consiguiente, se debe tener en cuenta que las tres primeras ediciones (Burgos, Alcalá de Henares y Amberes) que se conservan de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* datan del año 1554, a las que se añadió posteriormente la edición de Medina del Campo, también del mismo año.

¹ La presente investigación ha sido parcialmente financiada con una ayuda del MCIN y FEDER (PID2021-123617NB-C41) y de la CIRIT del Comissionat per Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 00787).

2. CARACTERÍSTICAS LINGÜÍSTICAS DE LA OBRA

En el análisis lingüístico de la presente edición del *Lazarillo de Tormes* nos hemos centrado básicamente en el estudio de los aspectos morfológicos y sintácticos, por ser estos, como señalan Eberenz [1991, 2009], Sánchez Lancis [2009] y Granvik y Sánchez Lancis [2018, 2025], entre muchos otros autores, los que pueden permitir, en general, periodizar con mayor concreción la historia de la lengua española y, en particular, establecer aproximadamente la época de elaboración de una determinada obra.

2.1. Flexión nominal

En relación con los rasgos morfológicos, se observan algunas peculiaridades en cuanto al género gramatical, como el empleo en femenino de los sustantivos *punte* («llegando a la puente» (p. 10)), *hambre* («de pura hambre» (p. 30), «pareciome que la hambre» (p. 33), «la hambre» (pp. 37, 48, 54)), y, aparentemente, *maravedí* («valdrían más de *doscientas* mil maravedís» (p. 63)), aunque en este último caso se indica expresamente que «El femenino *doscientas* junto al masculino *maravedís* es un residuo de la fórmula arcaica “doscientas veces mil”» (p. 63, nota 7). Además, también se hallan ejemplos de ciertos sustantivos en masculino, como *agujeta* («la cual traía atada con un agujeta del paletoque» (p. 29)) y *culebro* («la culebra, o el culebro» (p. 40)), esta última forma, según CORDE, más propia de finales del xv y sobre todo del xvi.

Respecto al número gramatical, destaca la utilización en plural del numeral *uno* en «los gustos no son todos *unos*» (p. 3) y del sustantivo de tratamiento *don* con valor despectivo antepuesto a otro sustantivo («Agora, *donos* traidores ratones» (p. 36)), junto a algunos casos de discordancia sintáctica, como en «yo *oro ni plata* no te *lo* puedo dar» (p. 13), en donde el clítico de acusativo concuerda en singular con un complemento directo plural, o en «*Todos* se hincaron de rodillas [...], puestas las manos al cielo y los ojos que casi nada se *le* parecía [a todos]» (p. 74), con el clítico de dativo también en singular en vez de en plural.

Acerca de la adjetivación, hay que destacar la presencia de dos adjetivos característicos de la época antigua, como son *luengo* ‘largo’ («la nariz, la cual él tenía *luenga* y afilada» (p. 22)) y *postrer* ‘último’ («con este *postrer* juego que me hizo afirmelo más» (p. 24)), el primero, según CORDE, de gran desarrollo durante el español medieval y clásico, considerados actualmente como cultos o desusados. Además, en el caso de los numerales, pueden no sufrir

apócope antepuestos a un sustantivo, como en «mi *tercero* amo topé» (p. 42) o «mi pobre *tercero* amo» (p. 67), a diferencia de lo que sucede habitualmente en la actualidad.

2.2. Pronombres y determinantes

En cuanto a los demostrativos, llama la atención la presencia todavía de algunos pocos casos de la forma reforzada *aqueste*, en función de determinante («*aqueste* mundo» (p. 31)) o como pronombre («*aquestos* mis amos» (p. 48), «cuántos de *aquéstos* debéis Vós tener por el mundo derramados» (p. 52), «*aquéste* es de haber mancilla» (p. 57)), los cuales aparecen junto a la forma simple mayoritaria *este* («*Desta* manera» (p. 80)). Los datos de CORDE demuestran su pervivencia sobre todo hasta el siglo XVII, aunque la forma muy mayoritaria en el siglo XVI ya es la forma simple. Y también destaca la existencia de la forma contracta del demostrativo *estotro* ‘este otro’ («Haced esto, haréis *estotro*, coged tal hierba, tomad tal raíz» (p. 14), «mas *estotro*, ninguno hay que tan aguda vista tuviese como él tenía» (p. 30), «dejándole topé con *estotro*» (p. 32), «a *estotra* puerta» (p. 65)), datada en CORDE a partir de finales del siglo XV en adelante.

En relación con los posesivos, sobresale la estructura del posesivo duplicado («venían luego par del lecho una que debía ser *su* mujer *del difunto*» (p. 60)), en la que el sustantivo poseído presenta tanto un posesivo antepuesto como un complemento del nombre, ambos para indicar los poseedores. También se encuentra un caso en el que tanto el indefinido como el posesivo van antepuestos al sustantivo («Si riñese con *alguno su* criado» (p. 64)), orden no habitual hoy día, en el que el indefinido debe ir antepuesto y el posesivo pospuesto en forma adjetiva («*algún* criado *suyo*»).

En el caso de las fórmulas de tratamiento, se observa la presencia clara de nuevos elementos en contraste con los empleados en español medieval. Si bien todavía aparece el uso del pronombre personal de segunda persona del plural *vós* como forma deferencial para dirigirse a un único interlocutor («Bendito seáis *Vós*» (p. 51), «¡Grandes secretos son, Señor, los que *Vós* hacéis y las gentes ignoran!» (p. 52), «cuántos de *aquéstos* debéis *Vós* tener por el mundo derramados» (p. 52), «Harto más hay que decir de *vós* y de vuestra falsedad» (p. 71)), también se constata la presencia de las nuevas fórmulas más propias del español clásico, como son *Vuestra Merced* («Suplico a *Vuestra Merced* reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico» (p. 5), «*Vuestra Merced* crea, cuando esto le oí, que estuve en poco de caer de mi estado» (p. 47), «como *Vuestra Merced* habrá oído» (p. 80)), o las variantes *su merced* («mas pregunten a *su merced* si le pesa cuando le dicen» (p. 4)), y *vuestas mercedes* («y

no sabe de él más que *vuestas mercedes*» (p. 67)), cuya presencia en CORDE se desarrolla principalmente a partir del siglo XV y sobre todo del XVI, además de la fórmula *Vuestra Reverencia* («¡Oh, qué maravillosamente lo ha hecho *Vuestra Reverencia*!» (p. 4)).

La posición del pronombre personal en forma clítica es otro de los aspectos sintácticos más interesantes y característicos de la presente obra. En primer lugar, se observa claramente la anteposición del clítico personal, es decir, su posición proclítica cuando realiza tanto la función de complemento directo («y aunque yo juraba no *lo hacer* con malicia» (p. 19), «hacía sinjusticia en no *se las reír*» (p. 23), «y no le habían tomado bula ni a mi ver tenían intención de *se la tomar*» (p. 70), «ahorré para *me vestir* muy honradamente de la ropa vieja» (p. 76)), como de complemento indirecto («Y en esto yo siempre le llevaba por los peores caminos, y adrede, por *le hacer* mal y daño» (p. 19), «Yo no tengo dineros que *os dar* por la llave» (p. 33), «mas, por *me haber dicho* que había comido, temíame no aceptaría el convite» (p. 55), «Si riñese con alguno su criado, dar unos puntillos agudos para *le encender* la ira» (p. 64)), de un verbo que está en infinitivo. Según señala Rico [2011:19, nota 5], «La anteposición del pronombre al infinitivo y a otras formas del verbo fue regular en español hasta la segunda mitad del siglo XVI.» En estos casos, la presencia de una preposición antepuesta al infinitivo facilita la proclisis del pronombre («*para se matar*» (p. 70), «travesemos más aína *sin nos mojar*» (p. 25)), aunque también es posible hallar antepuesta una negación («De que vio *no le aprovechar* nada su remedio, dijo:» (p. 38)). En segundo lugar, se constata el cumplimiento de la regla medieval sobre la posición enclítica del clítico personal, al no poder aparecer este al principio de la oración, iniciar grupo fónico o tras la conjunción copulativa y («tomole el parto y paríome allí» (p. 6), «vínose a vivir» (p. 7), «pesábame con él y habíale miedo» (p. 7), «el ciego mandome que llegase cerca del animal» (p. 10), «y diome una gran calabazada en el diablo del toro [...] y díjome:» (p. 10), «Quejábaseme el mal ciego» (p. 16), «Mas turome poco» (p. 16), «Lavome con vino las roturas» (p. 18), «Levantose y asiome por la cabeza y llegose a olerme» (p. 22), «hanme dado esto» (p. 54)), pues son innumerables los ejemplos que se encuentran de esta construcción a lo largo de toda la obra. Y, en tercer lugar, también se observa en bastantes ocasiones el empleo no etimológico del pronombre personal de complemento indirecto en forma clítica como complemento directo, tanto para persona, masculino («el amor *le* animaba a esto [a un pobre esclavo]» (p. 9), «Y así *le* comencé a servir y adestrar a mi nuevo y viejo amo» (p. 10), «Yo *le* puse bien derecho enfrente del pilar» (p. 25), Acá, señor, nos *le* traen [el muerto]» (p. 61)), o femenino («tomole el parto [a mi madre] y paríome allí» (p. 6)), como para ser inanimado («Yo muy de presto *le* asía [un jarrillo de vino] y [...] y tornábale a su lugar.» (p. 16),

«alzando con dos manos *aquel dulce y amargo jarro*, le dejó caer sobre mi boca» (p. 18)), por lo que se trata de claros casos de léismo, aunque ya eran corrientes en español medieval y continuán hoy día.

Finalmente, un caso distinto a los expuestos hasta ahora es la ausencia del clítico en construcciones que en la actualidad esperaríamos encontrarlo, como ocurre en «*a mí* llaman Lázaro de Tormes» (p. 6) y en «*a mí* no dejaba dormir» (p. 39), casos en los que no se produce la reduplicación del sintagma preposicional personal.

Otro aspecto gramatical interesante es la ausencia del artículo en algunos sintagmas nominales en los que en la actualidad sí se introduce («ante *todas cosas*» (p. 6), «padeció persecución *por justicia*» (p. 6), «sin hacer gestos ni visajes con *boca ni ojos*» (p. 14), «Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente *mujeres*, que cuanto les decía creían» (p. 14), «desque hizo *oración*» (p. 71), «mas luego muestra aquí *milagro*» (p. 72)), o en ciertos sintagmas preposicionales con valor temporal («*A cabo de tres semanas*» (p. 30), «*A cabo de tres días*» (p. 40), «deteníamonos, donde no, *a tercero día* hacíamos San Juan» (p. 20)). Hay que tener en cuenta que el empleo y desarrollo del artículo es progresivo durante gran parte del español medieval e incluso a principios del español clásico, como aquí queda demostrado, si bien se observa una gran diferencia entre la primera época medieval y el siglo XVI, cuando ya está mucho más generalizado. Por otra parte, se observa también el aspecto contrario, en el que el artículo determinado se antepone al indeterminado o numeral cuando va seguido de un sustantivo, como en «*el un* ojo tenía en la gente y el otro en mis manos» (p. 30).

2.3. Verbos y sus complementos

En relación con el verbo, hay diferentes aspectos que se pueden constatar en el texto. A nivel fonético, hay casos, por ejemplo, de síncope vocálica («*debría*» (pp. 3 y 20)) y de metátesis («*ternía*» (p. 37)) en el condicional, cambio este último que también afecta al imperativo cuando va seguido del clítico («*Castigaldo, castigaldo*» (p. 19)); de apócope de la -d final del imperativo («*¡Mirá* quién pensara de un mochacho tan pequeño tal ruindad!» (p. 19), «*Saltá* todo lo que podáis, porque deis de este cabo del agua» (p. 25), «¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste? ¡*Olé, olé!* –le dije yo.» (p. 26), «*Andá* con Dios» (p. 64)), corriente en el siglo XVI en el lenguaje popular (Rico 2011:19, nota 2); de asimilación en numerosos casos de la consonante final del infinitivo con la consonante inicial del clítico en posición enclítica, evolucionando a la laterál palatal («mas no lo hice tan presto, por *hacello* más a mi salvo y provecho»

(p. 18), «determiné de todo en todo *dejalle*» (p. 24), «*pedillo* por Dios que no *burtallo*» (p. 54), «no bastaban a *ponellos* en paz» (p. 70)), cambio característico sobre todo de finales del español medieval y también del español clásico, según los datos de CORDE. A todos estos cambios, que por menores no dejan de ayudar a la periodización de la lengua, hay que añadir dos mucho más significativos a la hora de establecer fronteras temporales. El primero de ellos es la evolución que sufre la primera persona del singular del presente de indicativo de los verbos *ser*, *estar*, *dar* e *ir*, que evolucionan de *so*, *sto*, *do* y *vo* a *soy*, *estoy*, *doy* y *voy*, como así sucede principalmente a partir de los siglos XV y XVI, en claro contraste con la etapa medieval, por lo que no es difícil hallar ejemplos en esta obra («pues solo *soy*» (p. 13), «Pues hágote saber que yo *soy*, como vees, un escudero» (p. 62), «y hasta agora no *estoy* arrepentido» (p. 78), «hágame saber que hasta la noche me *estoy* así» (p. 47), «Pues si de éste desisto y *doy* en otro más bajo» (p. 32), «tomo el jarro y *doy* conmigo en el río,» (p. 52), «Lázaro, mira por la casa en tanto que *voy* a oír misa» (p. 51), «De que salió de su casa, *voy* a ver la obra» (p. 36)). El segundo es la evolución de la desinencia medieval de persona y número de la segunda persona del plural (*-des* > *-is*) en las formas verbales paroxítonas («¿por qué no *sois* bien criado?» (p. 62), «si *sois* mi amigo» (p. 80)), así como su mantenimiento en las formas verbales proparoxítonas («En mí *teníades* bien qué hacer y no *baríades* poco si me *remediásedes*» (p. 33), «no *errábades* en no quitárselo primero» (p. 61)), hecho que implica además la convivencia de ambas formas en los siglos XVI y XVII («Buenos hombres, oídme una palabra, que después *oiréis* a quien *quisiéredes*» (p. 71)).

Respecto al empleo de los tiempos verbales, se halla la presencia del futuro imperfecto de subjuntivo («y a los que no *abondaren* tanto los deleite» (p. 3), «y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto *hallaren*» (p. 5), «si yo *viniere* súbese» (p. 51)), pero lo más característico es tanto la presencia de formas analíticas del futuro de indicativo («*partillo hemos* de esta manera» (p. 20), «Mas agora *hacerlo hemos* de otra manera» (p. 49)), como la anteposición del participio al verbo *haber* conjugado en las formas del pretérito perfecto compuesto de indicativo («Lázaro, *engañado* me *has*. Juraré yo a Dios que *has* tú *comido* las uvas tres a tres» (p. 20), «*esperado* te *be* a comer» (p. 54)), en donde aparece interpolado un clítico pronominal cuando este no puede iniciar grupo fónico («*Criado* te *be* y con buen amo te *be puesto*» (p. 10)). También destaca el empleo del gerundio preposicional, con la preposición *en* antepuesta («*en yéndose* el que la mandaba rezar» (p. 16), «*en viniendo*» (p. 29), «Y otro día, *en saliendo* de casa» (p. 33), «*en viéndome* solo» (p. 35), «*en cumpliendo* el mes» (p. 59), «*En entrando* en los lugares do habían de presentar la bula» (p. 69)), para indicar posterioridad inmediata respecto a la situación expresada por la oración principal, principalmente en el español clásico (NGLE:§§27.4j-k). Con el

gerundio, además, también se encuentra algún caso de anteposición de clíticos precedidos de la negación, como sucede con los infinitivos («*no se me olvidando el arca abierta*» (p. 33)).

En el aspecto léxico, se encuentran restos del verbo *haber* con el significado etimológico de ‘tener’ («el que yo *había* menester» (p. 42), «ni *he habido* descanso ninguno» (p. 59), «¿Qué *has?*» (p. 60), «yo *hube* mucho miedo» (p. 66), «yo holgaba y *había* por bien de que ella entrase y saliese» (p. 79)), a lo largo del texto.

Por otra parte, en relación con ciertas funciones sintácticas, se observa la posible presencia de un ejemplo de dequeísmo («yo holgaba y había por bien *de que* ella entrase y saliese» (p. 79)), con la preposición *de* ante la conjunción *que* de la subordinada sustantiva; el complemento agente de la pasiva introducido por la preposición *de* («cosas *tenidas* en poco *de* algunos que *de* otros no lo son» (p. 3), «que no era *de él registrada*» (p. 30)); el complemento de régimen verbal introducido por preposiciones diferentes («*comencelo de* adorar» (p. 34), «*hablando en* cosas que me preguntaba» (p. 48), «*acordé de* lo hacer» (p. 77)) o sin preposición («*pesábame con él* y habíale miedo» (p. 7), «*procura de* ser bueno» (p. 10), «*prometile de* decir lo que me preguntaban» (p. 66), «yo *determiné de* arrimarme a los buenos» (p. 79)) en comparación con el español actual; así como algunos casos que se pueden entender como construcciones partitivas («y al meter *de las cosas* y sacallas» (p. 15), «partía conmigo *del caldo*» (p. 30), «Comenzó a sacudir con las manos *unas pocas de migajas*» (p. 48), «diome un pedazo de uña de vaca, con *otras pocas de tripas cocidas*» (p. 54)).

2.4. Preposiciones, adverbios, locuciones preposicionales y adverbiales

Son interesantes también las preposiciones y los adverbios, así como las locuciones preposicionales y adverbiales, que aparecen a lo largo del texto. En el caso de las preposiciones, se hallan todavía *cabe* ‘cerca de, junto a’ («Usaba poner *cabe* sí un jarrillo de vino, cuando comíamos.» (p. 16), «*cabe* el fuego» (p. 21)), la variante *cabo* («sentose *cabo* de ella» (p. 44)), con el mismo valor, pero seguido de la preposición *de*, y *so* («echando el *cabo* de la capa sobre el hombro y a veces *so* el brazo» (p. 51)), características de la época medieval, pero desusadas en la actualidad, excepto en la combinación *so pena de* («*so pena de* excomunión» (p. 71)), resto actual de la antigua existencia de esta preposición. A estas se les puede añadir la preposición *tras* ‘detrás de’ («Con esto andábase todo el mundo *tras él*, especialmente mujeres» (p. 14), «*vente tras mí*» (p. 42), «*llevome tras sí*» (p. 42)), empleada con el significado de ‘debajo de’ en «*tras* la llave» (p. 29), o con valor de conector aditivo en «*tras que* tenían mala gana

de tomalla» (p. 70); y *bajo* ‘debajo de’ («saquele de *bajo* de los portales y llevalo derecho de un pilar o poste» (p. 25)), antecedente del adverbio prepositivo *debajo* al ir precedido su complemento con la preposición *de*.

Respecto a las locuciones preposicionales, destacan *ribera de* ‘a orillas de’ («está *ribera de* aquel río» (p. 6)), formada por un sustantivo gramaticalizado seguido de la preposición *de* para expresar ubicación, al igual que sucede con *par de* ‘cerca de, junto a’ («tenía la cabeza *par de* la piedra» (p. 10), «vivían *par de* nosotros» (p. 58), «venían luego *par del* lecho una que debía ser su mujer del difunto» (p. 60), «hízonos alquilar una casilla *par de* la suya» (p. 78)), aunque en este caso tanto el *DLE* [2014:s.v. *par*¹] como la *NGL* [2009:§29.90] solo recogen actualmente la locución precedida por la preposición *a* con o sin el artículo determinado («*al par de*», «*a la par de*», «*a par de*»). Junto a estos ejemplos, se encuentran los únicos casos de la locución *allende de* ‘además de’ («*Allende de* esto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero» (p. 14), «*allende de* ser buena hija» (p. 78), «*allende de* no ser ella mujer que se pague de estas burlas» (p. 78)), con el valor de conector aditivo, a diferencia del valor locativo ‘más allá de, al otro lado de’ que tenía durante todo el español medieval.

En cuanto a los adverbios, hay que señalar el empleo de una serie de elementos característicos del español medieval, ya sea por su forma o por su significado, como el adverbio temporal *luego* con el valor de ‘inmediatamente’ («Finalmente, nadie le decía padecer alguna pasión que *luego* no le decía» (p. 14), «Quejábame el mal ciego porque al tiento *luego* conocía y sentía que no era blanca entera» (p. 16), «Y si alguno le decía por qué me trataba mal, *luego* contaba el cuento del jarro» (p. 18), «cayó *luego* para atrás medio muerto y hendida la cabeza» (p. 25), «*luego* sospeché mi mal» (p. 41), «y yo *luego* vi mala señal, por ser ya casi las dos y no le ver más aliento de comer que a un muerto» (p. 47), «mas *luego* muestra aquí milagro» (p. 72)), significado conservado actualmente en el español de América; el adverbio temporal *agora* ‘ahora’ («sintió el desesperado ciego que *agora* tenía tiempo de tomar de mí venganza» (p. 18), «*agora* es invierno» (p. 25), «Mas *agora* hacerlo hemos de otra manera» (p. 49), «y que *desde agora* dejo la vara y doy con ella en el suelo» (p. 71), «mas *por agora* basta» (p. 71), «y *hasta agora* no estoy arrepentido» (p. 78)); el adverbio locativo *suso* ‘arriba’, con la preposición *de* antepuesta en la variante *desuso*, del mismo valor («hice según *desuso* está escrito» (p. 37)), en declive según los datos de CORDE en el siglo XVI; el adverbio de tiempo *jamás* ‘nunca, en ningún tiempo’, que se halla antepuesto al adverbio de negación *no* («Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que [...] *jamás* tan avariento ni mezquino hombre *no* vi» (p. 14)), formando un caso de doble negación propio del español medieval; el adverbio demostrativo locativo espacial

ende ‘de allí’, en su variante precedida por la preposición *de*, con valor temporal ‘desde ese momento’ («*dende* a quinze días se me cerró la herida» (p. 41 ‘al cabo de quinze días’)), el cual también aparece formando una locución adverbial con el adverbio direccional *adelante* con la preposición *en* antepuesta ‘a partir de entonces’ («Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió y *dende en adelante* mudó propósito» (p. 17), «remediar *dende en adelante* la triste vida» (p. 34), «y *dende en adelante* no dormía tan a sueño suelto» (p. 39)), significado temporal que también se halla en el adverbio demostrativo *allí* precedido de la preposición *desde* y seguido del adverbio *adelante*, sin que aparezca una preposición de enlace («no daba lugar el maltratamiento que el mal ciego *desde allí adelante* me hacía» (p. 18)); el adverbio demostrativo locativo de lejanía *acullá* ‘allá, más allá’ (*DLE:s.v. acullá*), cuya presencia en CORDE llega prácticamente solo hasta el siglo XVII, el cual se contrapone a otros adverbios demostrativos de cercanía para intensificar su significado («De allí adelante, *de aquí acullá* me quitaba el bonete y hablaba como debía» (p. 62 ‘de un lado a otro’, ‘desde lejos’)); los adverbios de modo *aína* ‘deprisa’ («travesemos más *aína* sin nos mojar» (p. 25)), con presencia también en CORDE hasta el siglo XVII, y *presto* ‘rápidamente’ («mas no lo hice tan *presto*, por hacerlo más a mi salvo y provecho» (p. 18)); el adverbio de frecuencia o también de tiempo *contino* ‘continuamente’ («*contino* el gato estaba armado dentro del arca» (p. 38)); y el adverbio relativo espacial *do* ‘donde’, de gran profusión en la obra, para indicar ubicación («y viole ciertos agujeros por *do* sospechaba habían entrado» (p. 35), «en las pajas *do* yo estaba echado» (p. 40), «las plazas *do* se vendía pan» (p. 42), «pongo la llave *do* mandó» (p. 54), «En entrando en los lugares *do* habían de presentar la bula» (p. 69), «tomó un lanzón que en el portal *do* jugaban estaba» (p. 70)) o procedencia ‘de donde’ («preguntóme *dó* venía» (p. 54), «helos *do* vuelven luego con ellos» (p. 66)). Merecen también un comentario el adverbio prepositivo *debajo*, con el mismo valor que la preposición *so*, el cual introduce su complemento mediante la preposición *de* («*debajo de* tierra, *do* él ni yo jamás parezcamos» (p. 72)); el adverbio prepositivo *delante*, que en cambio su complemento se halla sin una preposición de enlace («púsome el demonio el aparejo *delante* los ojos» (p. 21)); la construcción del adverbio locativo *fuera* pospuesto a un sustantivo que indica una ubicación («sacome la puerta *fuera*» (p. 41)); y la duplicación expletiva de la preposición *de* antepuesta al adverbio locativo *dentro* («armaré por *de dentro* a estos ratones malditos» (p. 38)).

Por lo que respecta a las locuciones adverbiales, cabe señalar la presencia de la locución temporal, presente en el español medieval, *otro día* ‘al día siguiente’ («Y *otro día*, en saliendo de casa, abro mi paraíso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo» (p. 33), «Luego *otro día* que fui levantado, el

señor mi amo me tomó por la mano y sacome la puerta fuera» (p. 42), «se acordó de convidar al pueblo para *otro día* de mañana despedir la bula» (p. 70)), construcción conservada en la actualidad pero con la anteposición de la preposición y el artículo *al*; la locución antigua *a la sazón* ‘en aquel tiempo u ocasión’ («entre los cuales fue mi padre, que *a la sazón* estaba desterrado por el desastre ya dicho» (p. 7)); la locución modal o temporal también antigua *de presto* ‘prontamente, con presteza’ («Yo muy *de presto* le así» (p. 16)); la locución *de hoy más* ‘desde este día, a partir de hoy’ («pero *de hoy más* [...] quiero tener buena cuenta con ellos» (p. 34), «*de hoy más* eres tuyo y no mío» (p. 41)); la locución temporal *de mañana* ‘al amanecer, en las primeras horas del día’ («pues aunque *de mañana*, yo había almorzado» (p. 47), «aunque agora es *de mañana*, no le cuente por bien almorzado» (pp. 51-52)); y la locución temporal *de antes* ‘anteriormente’ («¿Qué diablo es esto, que después que conmigo estás no me dan sino medias blancas, y *de antes* una blanca y un maravedí hartas veces me pagaban?» (p. 16)), cuyo empleo, al igual que las anteriores, no es tan habitual en español actual como sí en épocas anteriores.

2.5. *Conjunciones e interjecciones*

En el caso de las conjunciones, todavía se encuentran formas propias del español medieval, como sucede con la conjunción temporal *desque* ‘desde que, luego que’ («*Desque* fuimos entrados, quita de sobre sí su capa» (p. 44), «y *desque* hubo bebido convidome con él» (p. 48), «*desque* hizo oración, levántose» (p. 71), «Y *desque* fue bien vuelto en su acuerdo, echose a los pies del señor comisario» (p. 74)), formada a partir de la combinación de la preposición *des* más la conjunción *que*, de gran frecuencia según CORDE hasta el siglo XVI, la cual también puede encontrarse en su forma como locución conjuntiva *de que* («*De que* salió de su casa, voy a ver la obra y hallé que no dejó en la triste vieja arca agujero» (p. 36), «*De que* vio no le aprovechar nada su remedio, dijo:» (p. 38), «Pues esperado te he a comer, y *de que* vi que no veniste, comí» (p. 54)). Junto a esta conjunción, destaca la presencia de un único caso de la conjunción causal medieval *ca* ‘porque’ («pues cuanto él tejía de día rompía yo de noche, *ca* en pocos días y noches pusimos la pobre despensa de tal forma [...] que no arcaz la llamara» (p. 38)), en esta ocasión con el sentido de ‘de modo de que, que’, como así se indica en la edición.

Por último, en relación con las interjecciones, se halla el vocablo *sus* ‘ea’ («¡*Sus!* Saltá todo lo que podáis» (p. 45)), empleada «para infundir ánimo repentinamente, excitando a ejecutar con vigor o celeridad algo» (*DLE:s.v. sus*).

3. CONCLUSIONES

El estudio lingüístico del *Lazarillo de Tormes* desde la perspectiva de la periodización, gracias a la rigurosidad de la edición de Rico [2011], aporta datos suficientes que permiten no solo la caracterización, en general, de una determinada época de la lengua española, como es la mitad del siglo XVI, sino también, en particular, la confirmación de la pertenencia de la obra estudiada a ese mismo periodo.

Por sus características, estamos en una etapa en cierto modo de transición en la que, por un lado, se mantienen todavía rasgos que han pervivido durante todo el español medieval y que han llegado hasta principios del español clásico, como son los adjetivos *luengo* y *postrer*, la forma reforzada del demostrativo *aqueste*, la posición enclítica de los pronombres personales por razones de fonosintaxis, la ausencia del artículo determinado en ciertos casos, la apócope de la consonante final de la segunda persona del plural del imperativo, la pervivencia de la desinencia verbal de número y persona de la segunda persona del plural en las formas verbales esdrújulas, las formas analíticas del futuro de indicativo, el complemento agente de la pasiva introducido por la preposición *de*, el complemento de régimen verbal con preposiciones diferentes al español actual, las construcciones partitivas, la doble negación, el empleo de las preposiciones *cabe* y *so*, el mantenimiento del sentido de inmediatez del adverbio de tiempo *luego*, los adverbios *agora*, *desuso*, *dende*, *aina*, *presto* o la utilización del adverbio relativo *do*.

Pero, por otro lado, se introducen también formas nuevas originadas a veces ya en el siglo XV, las cuales van a pervivir y caracterizar el siglo XVI o todo el español clásico e incluso más allá, entre las que están, por ejemplo, el vocablo *culebro*, la forma contracta del demostrativo *estotro*, la creación de nuevas fórmulas de tratamiento como *vuestra merced* en detrimento del *vós* medieval, la asimilación fonética de la consonante final del infinitivo con el pronombre personal enclítico (*hacello*), la evolución de la primera persona del singular del presente de indicativo de los verbos *doy*, *voy*, *soy*, *estoy*, así como de la desinencia verbal de número y persona de la segunda persona del plural en las formas verbales llanas (*sois*), o la gramaticalización del adverbio *allende de* como conector aditivo, entre otros casos. Y también hay que tener en cuenta lo que no se encuentra en la obra, como, por ejemplo, casos de interpolación entre el clítico antepuesto y el verbo o construcciones formadas por la secuencia del artículo seguido del posesivo y del sustantivo, tan propias de la etapa medieval.

Se trata, en definitiva, de una obra y, por consiguiente, de una época, caracterizada lingüísticamente a caballo entre dos periodos, el medieval, del que

perviven rasgos que poco a poco se van abandonando, y el clásico, en el que se desechan antiguas formas y estructuras y se van sustituyendo progresivamente por otras nuevas. Por todo ello, la novela el *Lazarillo de Tormes* es un fiel representante de una etapa destacada de cambio de la historia del español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed. Alberto Blecuá, Castalia (Clásicos Castalia), Madrid, 1972.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Planeta (Clásicos Universales Planeta), Barcelona, 1980.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1988.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española (Biblioteca Clásica de la RAE), Madrid, 2011.
- BLECUA, Alberto [1972]: véase Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*.
- EBERENZ, Rolf, «Castellano antiguo y español moderno: reflexiones sobre la periodización en la historia de la lengua», *Revista de Filología Española*, LXXI (1991), pp. 79-106.
- EBERENZ, Rolf, «La periodización de la historia morfosintáctica del español: propuestas y aportaciones recientes», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, XXXII (2009), pp. 181-201.
- GRANVIK, Anton, y Carlos SÁNCHEZ LANCIS, «Un acercamiento cuantitativo a la periodización en la historia del español», en *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. M^a Luisa Arnal, M^a Rosa Castañer, José M^a Enguita, Vicente Lagüéns y M^a Antonia Martín Zorraquino, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2018, vol. I, pp. 751-766.
- GRANVIK, Anton, y Carlos SÁNCHEZ LANCIS, «Digital Humanities Serving the History of Spanish: Hierarchical Clustering Analysis for Establishing a Periodization of the Language», en *Digital Humanities in Medieval and Early Modern Spanish Texts: Current Perspectives and Approaches*, eds. Gael Vaamonde y Roberto González Zalaicáin, Routledge, London, 2025, pp. 53-78.
- JONES, R.O., *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII)*, Ariel (Letras e Ideas, Instrumenta, 2), Barcelona, 1974, 1979⁴.
- Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, Real Academia Española, Madrid, en línea, <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española (DLE)*, Espasa Libros, Barcelona, 2014²³.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis (NGLE)*, Espasa, Madrid, 2009.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970, 1973⁵.

RICO, FRANCISCO [1980]: Anónimo, *Lazarillo de Tormes*.

RICO, FRANCISCO [1988]: Anónimo, *Lazarillo de Tormes*.

RICO, FRANCISCO [2011]: Anónimo, *Lazarillo de Tormes*.

SÁNCHEZ LANCIS, CARLOS, «Corpus diacrónicos y periodización del español», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, XXXII (2009), pp. 159-180.

PUNTUACIÓN Y ESTILO EN CARLOS PUJOL (1936-2012)

Fidel Sebastián Mediavilla

Conocí personalmente a Carlos Pujol pasado el año 2000. Había oído hablar de él desde 1985 por referencia de amigos comunes, principalmente el filósofo Carlos Cardona, y más tarde el jurista –y poeta como ellos–, Manuel Ballesteros.¹ Fue precisamente con ocasión de la presentación de un poemario de este último, *Al otro lado* (Ballesteros 2009),² cuando coincidí con Pujol. Luego fuimos a cenar con las esposas de ellos dos, y con Enrique Álvarez, que había tomado también parte en la presentación, y alguna persona más.

Lo primero que leí de él fueron sus *Poemas* (Pujol 2007), un «cúmulo de versos» –según la dedicatoria que me dirigió– escritos durante los últimos veinte años, y que me envió gentilmente pocos días después de nuestro primer encuentro.

Al acabar de leer este primer libro, me quedó grabado (prejuicio profesional) que Pujol tenía una ortografía inconformista, un modo original de puntuar, buscando –y alcanzando– a la vez economía y eficacia. Marcaba las menos pausas posibles sin que se echara nada en falta para el sentido preciso del texto.

Consciente de la dificultad, ahorraba comas, pero la economía la llevaba también a otros aspectos de la ortografía y ortotipografía: no admitía comillas ni cursivas donde otros las solemos poner. Si, en sus escritos, una palabra o frase viene empleada con algún matiz más o menos metalingüístico o forma parte de un titular o constituye una cita textual, renunciará a convertirla en cursiva o distinguirla con comillas, aunque algunas veces (pocas, en honor a la verdad) deje momentáneamente perplejo el lector. Como en este pasaje de *La sombra del tiempo*:

Y en lo referente a la multitud de milagros, quizás con indeliberación, estaba un frailecito catalán del siglo XVI, de quien ya había escrito el padre Doménech en su Historia de los santos de Cataluña, y que citaba Pedro Serra y Postius en Prodigios y finezas de los santos **ángeles hechas** en el Principado de Cataluña (Pujol 1987:223),³

¹ Puede verse un estudio general de la obra poética de Ballesteros en Sebastián [2009].

² Hay recensión de la obra en la revista literaria de la Universidad de León *Lectura y signo* (véase Sebastián 2013:199-204).

³ Estas, y las restantes negritas son mías.

donde se puede dudar, al menos en una primera lectura, hasta dónde alcanza el título de Serra y Postius, que es un señor, y no dos, por cierto, como también podría sospechar el lector.

Como cualquier otro innovador, tuvo que estar muy atento para que los intermediarios en la obra de edición no «corrigieran» sus novedades con la mejor intención. Y así, en la portada de novelas manuscritas que envió a su editor, escribió de su propia mano: «Por favor, sin cursivas ni comillas» (véase Vallès-Botey 2021:31).

Me debió pasar por la cabeza estudiarlo con detenimiento; pero no encajaba por entonces con mi línea de investigación, que se centraba en los autores del Siglo de Oro.

Sin embargo, permanecía en mí una sensación de deuda.

En enero de 2017, asistí a las jornadas de homenaje a Pujol que se celebraron en la Universidad Internacional de Cataluña (UIC) con motivo del quinto aniversario de su muerte. Y se repetía en mí la desazón: debería estudiar y conocer mejor la obra de Carlos Pujol, y escribir sobre ella.

La ocasión se ha presentado, finalmente, con la muerte de Francisco Rico (en abril de 2024), que fue mi mentor por tantos años: él había dirigido mi tesis doctoral y me había orientado en mis trabajos de filología y de edición de clásicos hasta el final de su vida. Con él había hablado repetidas veces de Carlos Pujol, y me consta el aprecio que se profesaban mutuamente. Ahora mismo, con ocasión de esta contribución para el volumen colectivo que se prepara *in honorem et memoriam* de Francisco Rico, he leído la carta manuscrita de este agradeciendo a Pujol el ejemplar que le había enviado de su primera novela (*La sombra del tiempo*). En su misiva, Rico le dedicaba un comentario sabio y generoso, tan agudo y útil, que nuestro autor lo quiso conservar toda la vida en su archivo personal, y que ahora obra en poder de la Universidad Internacional de Cataluña, por donación de la familia.⁴

Pujol ha sido considerado uno de los últimos *hommes de lettres*.⁵ En efecto, vivía en ellas, entre ellas, para ellas. Polígrafo que cultivó la poesía, la novela y el ensayo; traductor de grandes títulos de la historia de la literatura; reflexionaba, como no podía por menos, acerca de la escritura en general, y de la suya en particular. La enjuiciaba, y hacía propósitos. Se preguntaba «por qué se escribe, qué se escribe y cómo se escribe» (Pujol 2009:9). Como fruto de estas

⁴ Esta amistosa carta dirigida en 1983 a Carlos Pujol «con un gran abrazo de Paco» (Pujol 2016:3010-311), modelo de crítica literaria, cierra la edición de *La sombra del tiempo* que, patrocinada por la Fundación José Manuel Lara, fue publicada en 2016, con prólogo de Pere Gimferrer y estudio crítico de Teresa Vallès-Botey [Pujol 2016], conmemorando el quinto aniversario de su tránsito.

⁵ Véase Domingo Ródenas [2019].

reflexiones, publicó una colección de notas, «más que consejos [...] avisos para la propia navegación» (*ibidem*), que publicó por fases: primero, *Cuaderno de Escritura* (1988) y, más tarde, *Tarea de escribir* (1998), que, junto con el inédito *Memorandum. Palabras para escribir* (2008) fue cuidadosamente reeditado como *Cuadernos de escritura* (2009).

Entre los numerosos aforismos que incluye este volumen, se recoge este, para nosotros, muy interesante: «Poner comas, puntos (y sobre todo el punto y coma) es un arte delicadísimo y una habilidad necesaria, como saber respirar para los atletas» (Pujol 2009:55).

Efectivamente, entre las dificultades que encuentra cualquier escritor para utilizar acertadamente los signos de puntuación, Pujol se confiesa heredero de una larga fila no solo de escritores, sino de simples usuarios de la pluma o la tecla, que no sabe exactamente qué hacer con el punto y coma.

Y es que el punto y coma entró tarde –como un intruso– en un sistema asentado, justificado por una lógica que se remontaba a Cicerón y Quintiliano y que había tomado forma en los gramáticos latinos del siglo IV. Si la frase puede contar con más de un *miembro*, y los miembros pueden tener incisos, bastaba con tres señales para separar convenientemente la frase y sus partes: el punto para marcar el final, los dos puntos o *colon* para separar cada *membrum* (o *colum*), y la coma para marcar los incisos, que se denominan con ese mismo nombre (*comma*) en griego.

La invención y aplicación del punto y coma (entonces *hipocolon*, *semicolon*, *colon imperfectum*...) se puede considerar un capricho de los poderosos; o mejor, de un poderoso que pudo recabar la contribución de los mejores profesionales, todos ellos los más prestigiosos en el mundo de la edición, estampación y fabricación de tipos. Pietro Bembo, a la vuelta de Sicilia, donde había estado más de un año aprendiendo griego antiguo con Constantino Láscaris, decide escribir un opúsculo en forma de diálogo contando su ascensión al volcán durante una erupción del mismo. El *De Aetna* fue encargado a la imprenta de su amigo y contertulio Aldo Manuzio, famoso estampador, y modelo en que se espejarían las imprentas europeas de los siglos XVI y XVII. Puesto que había que cortar un tipo nuevo con un punto encima de la coma, Manuzio lo encargó a otro de sus colaboradores, Francesco Griffó, el cual no se contentó con salir al paso de una dificultad, sino que dibujó, cortó, y fundió una completa letretería, una nueva fuente que pasaría a la historia de la imprenta con el nombre de Bembo, en honor al autor del *De Aetna* que salió de los tórculos de Manuzio el año 1495 con una belleza y nitidez de tipos, que lo califican de obra de arte.

Desde el primer momento, el punto y coma venía a competir con el colon. Nunca ha existido una distinción nítida de usos entre ellos. El primero que teorizó al respecto fue un nieto del impresor, Aldo Manuzio el Joven, quien

dirá que «El punto y coma es un intermedio entre la coma y los dos puntos, y debe ser usado en aquellos lugares donde si pones coma es poco; y si dos puntos, demasiado» (*Epitome Orthographiae*, *apud* Sebastián 2007:37). Y procurará hacer una distribución de funciones entre uno y otro, que no satisfizo. Los teorizadores siguientes que lo intentaron, continuaron teniendo que conformarse con dejar al lector y al escritor desorientados. Finalmente, la *Ortografía* de la Real Academia ha conseguido repartir las funciones de manera equitativa, pero, como era de esperar, con muchas acotaciones de lugares donde uno de los signos podría sustituirse con el otro, y dependiendo mucho de la subjetividad de quien escribe. Para cerrar esta argumentación, considérese que la primera edición del *Quijote*, de 1605, está impresa sin un solo punto y coma, a pesar del prestigio con que nació el signo, y contando con que en la imprenta donde se estampó el *Ingenioso hidalgo*, no faltaba el tipo en sus cajetines.⁶

Con todas las prevenciones lógicas, Carlos Pujol, en sus obras en prosa utiliza este signo de puntuación en una proporción de 2,5% sobre el total de puntos, comas, dos puntos..., con que marca las pausas. ¿Adónde han ido a parar los puntos y coma posibles? Cabría pensar que han ido a engrosar el número de los dos puntos de donde procedían históricamente.

Pero no. La huida del punto y coma, en la obra de Carlos Pujol, va a engrosar el número de comas, que es, ciertamente llamativo, en torno al 50%, como más abajo se verá con detalle, mientras los dos puntos no alcanzan siquiera el 1,4% de las pausas señaladas.

La doctora Vallès-Botey, que lleva muchos años dedicada al estudio (y custodia) de la obra de Carlos Pujol, tuvo la amabilidad de sugerirme estudiar por separado el comportamiento de la puntuación en las primeras novelas, de los años 80, y las que escribió a partir de 1994, en que, con *Los secretos de San Gervasio*, su narrativa cambia de ritmo y de estilo, haciéndose más rápido, más *cinematográfico*: todo se acelera y acorta; hasta las frases parecen más cortas. La misma profesora ha recopilado una serie de fuentes inéditas, entre las que se encuentra una entrevista de Jordi Capdevila para el diario *Avui* (12 julio 1999), donde, tras expresar su convicción de que la expresión literaria tiene que ser clara y sencilla y tiene que tener como punto de referencia el lenguaje coloquial, el periodista sugiere: «Lenguaje cinematográfico...». Y el autor responde confirmando:

Es que el mundo en que vivimos y el que nos inspira es cinematográfico. Y los diálogos en el cine siempre y en todas las épocas han sido rápidos y breves. Todo tiene que estar

⁶ Para la historia del punto y coma en los tratados y en los textos literarios, véase Sebastián [2019].

muy medido en el cine. Por eso creo que cuanto más breves sean los diálogos tendrán una función más clara (*apud* Vallès-Botey 2019:202).

Con estos antecedentes, podemos comprender la notable diferencia en la cantidad de pausas marcadas entre el primer grupo (años 1981-1987), que tiene una señal de pausa por cada 7,36 palabras, frente al segundo (1994-2008), con un signo de pausa por 6,16 palabras.

Véase a continuación un cuadro expresivo en que se comparan los signos de puntuación en uno y otro grupo. En el primero, los cálculos han sido hechos a partir de una cala de unas 12.000 palabras, transcritas de partes distintas de *La sombra del tiempo* (1981) y *Jardín inglés* (1987); y el segundo grupo de un número semejante de palabras de *Los secretos de San Gervasio* (1994), *Los días frágiles* (2003) y *Antes del invierno* (2008). Para el cómputo de signos que marcan pausas he prescindido, lógicamente, de los paréntesis de cierre, que van seguidos de otro signo, y las interrogaciones o admiraciones que van precedidas o seguidas por otra señal.

DATOS NUMÉRICOS

	TEXTOS 1981-1987		TEXTOS 1994-2008	
PALABRAS	11.812		10.825	
PAUSAS/PROPORCIÓN	1604	1/736	1756	1/6,16
PUNTOS	426	26,55%	566	32,23%
DOS PUNTOS	23	1,43	19	1,08%
PUNTOS Y COMA	41	2,55%	42	2,39%
COMAS	906	56,48%	755	42,99%
INTERROGACIONES	128	7,98%	234	13,32%
ADMIRACIONES	28	1,74%	52	2,96%
PARÉNTESIS	52	3,24%	88	5,01%

Con lo expuesto hasta aquí, se puede hacer una idea de que no es la puntuación la que hace un estilo, sino que el estilo, según cambia, exige una adapta-

ción de la puntuación. De aquí que, si hay más diálogos, y más cortos, aumentarán los signos de interrogación y de admiración, y bajará la proporción de puntos seguidos.

La densidad de comas permitirá hacer una consideración sobre la oportunidad en algunos casos, el apoyo a una voluntad de estilo en otros, etc.

¿Cuándo usa los escasos puntos y coma? ¿Y los dos puntos, mucho más escasos?

¿Y los paréntesis —en forma de guiones largos, en principio, aunque no faltan los curvos, y hasta dos comas cuando es muy breve su contenido—?

Si bien no se encuentran errores contra el sentido de una frase; en cambio, muchas veces parecen discutibles los signos que utiliza el autor, por cuanto otra opción aportaría más claridad, o una ordenación más evidente de una frase larga. Sin más, la frase con que comienza su primera novela podría modificarse cambiando varios de sus signos para conseguir una forma más consensuada:

Roma es pequeña. El nombre parece inabarcable, se pronuncia en París o en cualquier otro lugar del mundo y llena con dos sílabas la Historia entera, no cabe en la imaginación (Pujol 1981:9).

Por la misma razón que acaba la primera oración con un punto que la hace muy corta, podría seguir usando punto para separar las siguientes:

Roma es pequeña. El nombre parece **inabarcable**. Se pronuncia en París o en cualquier otro lugar del mundo y llena con dos sílabas la Historia **entera**. No cabe en la imaginación.

Aunque tampoco sería despreciable una puntuación a base de puntos y coma:

Roma es **pequeña**; el nombre parece **inabarcable**; se pronuncia en París o en cualquier otro lugar del mundo y llena con dos sílabas la Historia **entera**; no cabe en la imaginación.

Visto lo cual, vamos a fijarnos en adelante en algunos pasajes que muestran voluntad de estilo: el estilo del autor.

1. Omisiones audaces

1.1. Omisión de comas: Buscando la sobriedad En ocasiones cuesta un poco aceptar la elisión de una coma esperable:

Pero luego venimos **aquí y hay** que rendirse a esta evidencia sorprendente (1981:9).

1.2 De ordinario, omite la coma que iría de acuerdo con la entonación y con el sentido en las frases correlativas:

los ojos tropiezan en seguida con el cinturón de sus muros, que incluyen tanto verdor y **despoblado que** casi media ciudad parece campiña (1981:9).

yo a veces pienso que estamos tan ocupados (me refiero a mí mismo, claro está) estudiando cómo es un **santo que** nos olvidamos de serlo (1981:164).

1.3. Con un complemento o proposición subordinada antepuesta al verbo (es una norma comúnmente aceptada que se debe marcar con un signo de puntuación la pausa que se produce al alterar el orden sintáctico previsible: Sujeto + Verbo + Complementos):

Desde este **observatorio lo** que veo ahí abajo es (1981:9).

Cuando era una **niña mi** padre me hablaba de Roma (1981:11).

y mientras estaba bebiendo un vaso de agua en el **fregadero apareció** James como una visión inconcebible en la penumbra (1987:22).

1.4. Se echa en falta a veces un punto y coma que sea capaz de jerarquizar las mutuas dependencias de todos los elementos de una larga frase puntuada con una serie indiscriminada de comas:

Mi padre había muerto, quedé sola en la vida, luego me casé, enviudé a los pocos **meses**, **Francia** se había convertido en un infierno del que era necesario huir, dejando atrás todo lo nuestro, que ya no era de nadie, del primero que quisiera adelantar la mano (1981:11).

Aunque la frase podría incluir más puntos y coma en lugar de las comas que denuncian voluntad de estilo; en atención a las que vienen detrás de lo que he sombreado, ese punto y coma establecería el orden debido.

1.5. Abundan, en fin, las comas que, por separar frases sintácticamente independientes, podrían sustituirse mejor por un punto y coma, y hasta por un punto:

Son las mismas colinas, la misma tierra que pisaron **ellos**, **muchas** de aquellas piedras todavía podrán verse y acariciarse, respiramos el mismo aire, pero el nombre, idéntico, suena a burla (1981:10).

Las cosas hubieran tenido que ser como yo sabía que era imposible que **fuera, nunca** había necesitado tanto que la realidad se transformase, no según mi antojo, sino conforme a un deseo al que no podía renunciar, porque era lo único que me sostenía (1981:10).

Nótese que hasta la entonación parece reclamar una pausa que marque la curva entonativa, el paso de la prótasis a la apódosis de la misma.

1.6. Es correcto, porque respeta la sintaxis y el sentido, no acotar algunos incisos; pero no estaría de más acotarlos con dos comas. En los textos de Pujol, según las proporciones de la frase, a veces omite estas comas o una de las dos:

estábamos en diciembre y hacía el tiempo propio de la estación, pero **en el fondo** había albergado la insensata esperanza de que Roma haría una excepción en favor mío, que se vestiría de primavera para recibirme, mostrándose soleada y risueña como la pintaban los viajeros (1981:12).

pero ahora el agua del cielo estaba imitando **a su vez** lo fingido (1981:13).

Querían llamar a un coche, preferí ir a pie y volvieron a escandalizarse, porque **según decían** las señoras de Roma no iban andando a ningún sitio (1981:14).

En este último pasaje, sería conveniente acotar, al menos con coma, lo señalado, porque, en caso contrario, puede haber duda acerca del sujeto del verbo *decían*. En algunas cláusulas más largas, resulta un poco extremada la ausencia de todo signo de acotación anterior y posterior:

Se decía que tenía órdenes de que **en caso de morir el Papa** lograrse por todos los medios que no se eligiese un sucesor (1981:220).

1.7. Suele omitir las comas, también, en las oraciones condicionales:

Estaba retrocediendo no ante una ciudad desconocida que me decepcionaba, sino ante mí misma, y **si me daba por vencida la primera vez** tendría que seguir retrocediendo hasta que ya no tuviese otro lugar adonde poder huir (1981:16).

si iba a ocultarme más cosas no quería colaborar en mi propio engaño (1994:33).

Si uno es escritor de verdad no se necesita su firma para que se le reconozca (2008:13).

2. Usos del punto y coma

A veces, el punto y coma está cumpliendo una de las funciones propias de los dos puntos, dar entrada a una explicación de lo que se acaba de mencionar:

Esperaba encontrar lo que no existe, lo imposible, y lo que veo es sucio y negruzco, presuntuosos edificios que insultan el marco ruín de lo que los **rodea; paredes** con lepra, arroyos fétidos, tapias desconchadas, inmundicia, cancelas que dejan entrever huertos, descuido de jardines, tierras baldías (1981:10).

Mi padre había muerto, quedé sola en la vida, luego me casé, enviudé a los pocos meses, Francia se había convertido en un infierno del que era necesario huir, dejando atrás todo lo nuestro, que ya no era de nadie, del primero que quisiera adelantar la mano. Crucé el Rin con mi tía, llevando conmigo unas joyas y varios baúles de ropa, y al ver que aquello iba a prolongarse y que Alemania era fría e incómoda, y estaba llena de refugiado franceses, dije que tenía decidido **ir a Roma; para** hacer frente a lo que recordaba de mi niñez, las estampas, mi padre, recuperar no lo que acababa de perder en Francia, sino lo que llevaba en la memoria, medio borroso, extraviado entre recuerdos que ahora eran mi único tesoro (1981:11).

En esta sucesión de comas que cumplen con sobriedad su misión, el punto y coma solitario podría omitirse perfectamente, puesto que la oración final que introduce remite directamente al verbo *ir*. Tal como viene aquí, se debe leer como si fueran dos puntos que dan paso a describir lo que se encierra dentro del propósito del viaje.

quien la concibió había querido imitar una especie de cascada, y ésta era la impresión que **producía; escalones** dispuestos de tal modo que fingían la caída del agua por la pendiente, salvando el desnivel que había entre la plaza inferior y la terraza de arriba (1981:12).

No puede ser más clara la equivalencia de este punto y coma con los dos puntos que pondríamos otros en ese lugar.

3. Los paréntesis

Los paréntesis se marcan, según su extensión, de forma diversa:

3.1. Con los dos signos curvos cuando la frase es muy larga:

Daba igual, la Señorita (**nunca me llamaba Madame, decía que esto me avejentaba, y que había que dar facilidades para encontrar nuevo marido**) tenía siempre que reprender, era su concepto del señorío y de la autoridad (1981:14).

Son un total de 18 paréntesis así señalados en un total de 52 en el grupo de novelas primeras (1981-1987), frente a solo 6 en un total de 88 en las posteriores (véase arriba el cuadro). Se podría sacar alguna consecuencia o dependencia de un cambio de estilo.

3.2. Pujol marca la mayoría de paréntesis con raya, o guion largo: más abundantemente en el segundo grupo, por cuanto contiene largos coloquios con intervenciones muy cortas, cuyas acotaciones van consideradas como paréntesis (texto ajeno sintácticamente a lo que le precede y le sigue):

—Uno hace lo que puede **—murmuré sin saber muy bien a lo que me refería—**. Hablando de otro asunto, por curiosidad, ¿tengo nietos? (2008:10).

—¿Y mamá? **—la pregunta fue un susurro** (2008:11).

He escogido una muestra de cada uno de los usos; en el segundo, suele cerrar directamente con un punto, en lugar de paréntesis de cierre y punto.

A pesar de lo antedicho, hay acotaciones con raya suficientemente largas como para pedir el signo curvo:

—Yo he visto fenómenos parecidos en París **—prosiguió un poco más calmado al ver que le daba la razón y que parecía estar enterada de lo que me estaba diciendo—**; el señor Mesmer hace cosas como estas, que parecen prodigios porque ha aprendido a gobernar los fluidos de la Naturaleza, eso es todo (1981:165).

O muy cortos:

—Uno no se atreve a rechistar ante esos salomones **—me dijo—**, son buenos amigos, pero no hay manera de que olviden por un rato lo que saben (1981:166).

3.3. Excepcionalmente, cuando la acotación es mínima, con una coma delante y otra detrás:

El dueño, Pietro Mora, me recibió muy bien, nos dio habitaciones limpias y espaciosas, y me estuvo ponderando las bellezas del barrio, el más nuevo y el más elegante, **dijo**, donde solían vivir los extranjeros de calidad (1981:12).

A este excursus agregó diversas citas de las que había hecho acopio por si podían, **dijo**, iluminar mi curiosidad (1981:12).

Y todavía:

En realidad, **precisó**, esto es un simple desarrollo de lo que ya decía san Pablo en su epístola a los Romanos (1981:163).

Curiosamente, todos y solo en la primera y temprana novela de 1981, modelo de un estilo que, con el tiempo, evolucionó. En estas dos páginas de *La sombra del tiempo*, abundan las acotaciones al coloquio, sobre todo entre rayas, también cuando se trata de una sola palabra, como las anteriores:

—Añadiré finalmente **—dijo—**, que nuestro Padre san Ignacio, que como es bien sabido enderezó su vida y se convirtió gracias a la lectura de las vidas de santos, escribió que se encomendaba mucho a ellos para que rogasen a Nuestra Señora y a su Hijo, que todos los santos le habían ayudado mucho, hasta el punto de no concebir la vida sobrenatural sin su auxilio poderoso (1981:164).

Donde sobra, nótese, la coma que sigue a la raya, o, mejor, falta una coma delante de *finalmente*, para dejar acotado el inciso por delante y por detrás, o no acotarlo en absoluto.

4. *Uso de los dos puntos*

Los dos puntos son utilizados por Pujol con diversos valores.

4.1. Para dar paso al desarrollo que algo que se acaba de anunciar:

—Ya que se empeña, le resumiré en cuatro palabras la apasionante vida de nuestros **vecinos**: Alejo está en otro mundo, y sus novelas son malísimas (cuando uno ha leído El Conde de Montecristo, qué le van a contar), pero es un lunático que no hace daño a nadie, salvo a sus lectores, naturalmente (1994:96).

En el banquete que nos ofrecieron los dos se **complementaron**: él haciendo juegos malabares con ideas y palabras, su mujer dirigiéndolo todo de forma tan discreta y eficaz que casi llegó a hacernos creer que no hacía nada (1994:99).

Gaston Brulé hacía los honores a la **merienda**: un plato de cerezas, tarta Tatin, leche con granadina y un anisado de color blancuzco que llenaba la sala con un fuerte olor a comino (2003:85).

—Quizás, aunque tengo otros secretos aún más interesantes. Pertenezco a una organización que pone a salvo lo que ciertas personas que huyen de París no se pueden **llevar**: dinero, joyas, cuadros de valor, lingotes de oro... (2003:88).

4.2. Para dar entrada a un participante en un coloquio:

Por fin, después de un largo silencio me atreví a **preguntarle**:

—¿Pero usted cree que se trata de un verdadero santo y que hace milagros? (1981:164).

4.3. Para dar entrada a una cita:

En realidad, precisó, esto es un simple desarrollo de lo que ya decía san Pablo en su epístola a los **Romanos**: A todos los amados de Dios llamados santos, ómnibus dilectis Dei vocatis sanctis (1981:163).

Como decía Lord Byron en su **Don Juan**: Católica también, sincera, austera, en la medida en que se lo permite su dulce corazón (1994:97).

En la pared se abría una desvencijada puerta con un cartel escrito a **brochazos**: Cierren al entrar o salir; y debajo, entre paréntesis, como supliendo un imperdonable olvido de la **cortesía**: Por favor (2008:145).

—Se hace lo que se puede. Pero mi profesor de español ya **decía**: No hay zorra con dos rabos (2008:149).

4.4. Funcionando como elipsis de varios resultados:

Miré hacia la **ventana**: la cortina de nuestro dormitorio continuaba inmóvil, ni un soplo de aire, volvía a sudar (1987:22).

Donde los dos puntos se podrían sustituir por «y vi».

Gracias a Virgilio nos enteramos de que en los amores perdidos hay tristeza, pero también **aceptación**: la infortunada Dido vuelve con su primer esposo, Siqueo, que la perdona, y ambos reanudan su antiguo amor (2008:142).

Estos dos puntos se podrían cambiar por *así, por ejemplo...*

Mi problema era **otro**: cómo llenar aquel día sin casi ningún gasto. (2008:142).

Aquí podría ir un *en concreto*.

Al final de este examen de la puntuación en las novelas de Carlos Pujol, estamos en condiciones de afirmar que:

1. Del cómputo por separado de la puntuación en dos grupos de novelas, anteriores a 1987 y posteriores a 1994, se deduce un considerable aumento de signos de puntuación delimitadores en el segundo grupo, que se correspondería con la voluntad del autor de hacer una prosa que tuviese al cine por modelo (véase Vallès-Botey 2019:202, arriba citado). Esto se revelaría también en el aumento sensible de interrogativos y signos de admiración exigidos por la abundancia de coloquios de frase corta.

2. En la cantidad y proporción del punto y coma y de los dos puntos que se reflejan en el cuadro, y de los comentarios particulares que se hacen de pasajes concretos, se perciben peculiaridades y hasta una voluntad de estilo propia del autor que le acompañan a lo largo de toda su prosa entre 1981 y 2008. Le acompañó también, en toda su prosa –y es lo más llamativo a primera vista–, la voluntad expresa de prescindir en absoluto de las comillas y de la letra cursiva.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, Manuel, *Al otro lado*, Devenir, Madrid, 2009.
- PUJOL, Carlos, *La sombra del tiempo*, Planeta, Barcelona, 1981; Bruguera, Barcelona, 1983; Fundación José Manuel Lara, con Prólogo de Pere Gimferrer, Epílogo del autor, y Estudio crítico de Teresa Vallès-Botey, Sevilla, 2016.
- PUJOL, Carlos, *Jardín inglés*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- PUJOL, Carlos, *Los secretos de San Gervasio*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 1994.
- PUJOL, Carlos, *Los días frágiles*, Edhasa, Barcelona, 2003.
- PUJOL, Carlos, *Poemas*, La Velea, Granada, 2007.
- PUJOL, Carlos, *Antes del invierno*, Menoscuarto, Palencia, 2008.
- PUJOL, Carlos, *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*, ed. Teresa Vallès-Botey, Pretextos, Valencia, 2021.
- RAE, *Ortografía de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2010.
- RÓDENAS, Domingo, «Pujol o el hombre de letras. Prefacio», en *Escribir a contracorriente: Fuentes para el estudio del pensamiento de Carlos Pujol*, ed. Teresa Vallès-Botey, 2019, pp. IX-XIII.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel, *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel, «La poesía de Manuel Ballesteros», *Lectura y signo: revista de literatura*, IV (2009), pp. 273-291.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel, «Manuel Ballesteros, *Al otro lado*», *Lectura y signo: revista de literatura*, VIII (2013), pp. 199-204.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel, «Manuzio y la puntuación en la España del xvi: la lenta incorporación del punto y coma aldino», en Rial Costas, Benito, *Aldo Manuzio en la España del Renacimiento*, CSIC, Madrid, 2019, pp. 269-316.

VALLÈS-BOTEY, Teresa, ed., *Escribir a contracorriente: Fuentes para el estudio del pensamiento de Carlos Pujol*, Comares, Granada, 2019.

VALLÈS-BOTEY, Teresa [2021]: véase, PUJOL Carlos, *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*.

17 de noviembre, 2024

EL INGENIO, LA MELANCOLÍA Y LA ATALAYA FINAL DE ALFANHUÍ

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona
guillermo.seres@uab.cat

LAS «INDUSTRIAS» DE LA PRIMERA PARTE

Rafael Sánchez Ferlosio ya dio cumplida cuenta en su día de la alquimia verbal con la que redactó *Alfanhuí*:

Si en poesía se comparaba el rojo del ocaso con la sangre, yo haría que en mi historia el ocaso fuese sangre verdadera; y así lo escribí. Luego esta primera idea no siguió adelante y predominó la preocupación por los colores y las transmutaciones de la vida y la materia, siempre con un principio riguroso de causalidad. [...] Este libro me lo propuse así como un juego. Proponerse un juego es inventar una regla, una condición. Eso fue lo que me propuse; primero era la materialización de la metáfora, después la ley de los colores y la química total, etc.¹

Encontramos varias metáforas de ese tipo, como la de los «maravillosos» colores de los gecos, «porque han tomado el hábito de monjes ermitaños cuando se les ha pegado el polvo de los desvanes», cuya completa metamorfosis acaba cuando «se visten de pintas oscuras, hasta que toman los hábitos de su religión y se van a vivir a las cuevas, en madura edad» (II, iv, pp. 90-91); o la de los

¹ *Apud* Coindreau [1957:68]. Antes, Ferlosio ha recordado el origen del libro: «lo primero de la idea estaba inspirado en unas historietas que venían en un periódico infantil italiano, cuyo protagonista era Bil-Bal-Bul; el esquema de estas historietas semanales era la materialización de la metáfora. Es decir, si el verso del pie decía: “Bil-Bal-Bul allunga l’occhio” –que en italiano es frase hecha equivalente a ‘mirar a los lejos’– se veía en la viñeta a Bil-Bal-Bul alargando su ojo, como el de un caracol. Un tipo semejante de materialización de metáfora era lo que yo quise hacer al principio: pero yo quería hacerlo con metáforas poéticas: así, si en poesía se comparaba el rojo del ocaso con la sangre, yo haría que en mi historia el ocaso fuese sangre verdadera; y así lo escribí». Es lo que Olmos [1996:201] llama «suspensión de la figuración», es decir, «el hecho de que con frecuencia los planos figurados de comparaciones o metáforas sean asumidos literalmente por el narrador, fundiendo o confundiendo los dos planos de la imagen». Con todo, el mismo Ferlosio señala que «si los primeros gérmenes de *Alfanhuí* son de origen italiano, la historia no por ello pertenece menos a la más pura tradición de la novela española» (Coindreau 1957: 69).

rayos originados por «los caballos de la tormenta, que galopan por las cresterías y hacen el rayo con sus cascos» (III, i, p. 120); por no citar el rostro de «las gentes de Moraleja», que «se lavaban con agua turbia, y por eso tenían la cara borrosa y las facciones esfumadas» (III, v, p. 134). Entre muchas otras que concretan e ilustran las «mentiras verdaderas» que Ferlosio señala en los preliminares del libro,² para trufar la que llama «esta historia castellana», cuya redacción, con una profunda carga de ironía, se le antoja un esfuerzo inútil, un acto gratuito, una pérdida de tiempo, lejos del utilitarismo de la narrativa contemporánea a tenor de la otra cita de los preliminares: «sembré avena loca ribera de Henares» (*Libro de buen amor*, 170b), que comentó excelentemente el llorado Francisco Rico en su *Primera cuarentena*.³

Ya nos advierte de este proceder el narrador al principio del libro, para referirse a las «industrias» de Alfanhuí, que consisten en –digamos– algunas transustanciaciones tetraelementales, a base de hidratar y destilar (agua) a un lagarto que mató el gallo de la veleta (aire), cuya piel se había secado antes al sol (fuego) y de cuyos restos se extraía unos polvillos (tierra), de los que finalmente obtenía cuatro colores:

De los cuatro polvillos usó el primero, que era el oro, para dorar picaportes; con el segundo, que era azul, se hizo un relojito de arena; el tercero, que era el verde, lo dio a su madre para teñir visillos, y con el negro, tinta, para aprender a escribir. La madre se puso muy contenta al ver las industrias de su hijo (I, i, p. 22).⁴

² A la que algunos críticos contemporáneos le negaron en su día la condición de novela, como constata Roas [2008:13], señalando el desconcierto y sorpresa, cuando no la incomodidad, para clasificar la obra: «¿Qué clase de libro es éste?» se preguntó Ramón de Garciasol; «un caso único en nuestras letras» señalaba Francisco Ynduráin; un «libro extraño» (Cela), «libro-excepción» (Alborg), «libro realmente inclasificable» (Corrales Egea) o «libro extraño e inclasificable» (Eugenio de Nora); más abajo (p. 19) señala Roas «su dimensión no mimética, en un momento en que la narrativa española se escoraba inapelablemente hacia el realismo testimonial», aunque también indica (pp. 32-36) elementos característicos del neorrealismo, como el protagonismo de la infancia, la vinculación con la naturaleza y la visión humanitaria del mundo. Baquero Goyanes (1960, p. 11) apuntaba que no es tanto una novela como un conjunto de cuentos fantásticos y hasta de poemas en prosa. Las industrias de este portentoso niño son mágicas invenciones que participan casi de lo superrealista, que en ocasiones traen el recuerdo los *Cuentos de Maldoror*, los *Cuentos de un soñador* de lord Dunsany, e incluso el tono de los relatos de Andersen.

³ La copla 170 entera reza: «Por amor desta dueña fiz trobas e cantares: / senbré avena loca ribera de Henares; / verdat es lo que dicen los antiguos retráheres: / “Quien en arenal sienbra non trilla pegujares”». Las dos páginas y media del llorado profesor Rico (1982:53-55) sobre las fuentes, remotas y cercanas, y su sentido y contexto son, como suyas, magistrales.

⁴ Cito por la edición de Salvat. Ya señaló Allen [1964:126] que *Alfanhuí* «es una fantasía absolutamente libre, en la que nada resulta imposible. Lo animal se convierte en vegetal, el hombre en naturaleza, y alguna vez la muerte en vida. Esta alegría verbal, libre y espontánea [...] pone de

Los cuatro colores parecen consonar con la idea de la ingeniosa metamorfosis que recorre esta Primera parte,⁵ pues, como sigue diciendo el autor, creámoslo a pies juntillas o no,

me puse a inventar lo del gallo y me divertí en seguir. Solamente al tener las primeras dos o tres hojas escritas, empecé a pensar en que podría continuarlo y me configuré ese tipo de aventuras. De todos modos, los hechos concretos los discurría al escribirlos y solo algunas veces sabía algo de lo que iba a venir en el capítulo siguiente (*Apud Coin-dreau* 1957:68).

Pero no todo es pura improvisación y gratuidad, pues «esta primera idea no siguió adelante y predominó la preocupación por los colores y las transmutaciones de la vida y la materia, siempre con un principio riguroso de causalidad» (Ibidem).

Como sea, todas estas transmutaciones y transustanciaciones caducan al final de la Primera parte, cuando unos hombres airados irrumpen en la casa del maestro disecador, la queman y le obligan a huir, junto con su oficial, nuestro Alfanhuí (I, xiv). Fatalmente, aquél muere (I, xv); éste emprende el camino de vuelta a casa de sus padres, apesadumbrado, paulatinamente embargado por una negra melancolía que despejará la blanca nieve del capítulo xviii y último

realce la falta de libertad del hombre, su aprisionamiento en el tiempo, en el mundo exterior y en su propio ser»; más abajo (p. 135) apunta una fuente «en *Alfanhuí*, ha recreado Sánchez Ferlosio el mismo sentido de maravilla que inspira la obra de Spallanzani: la maravilla del mundo humilde de la experiencia ordinaria. Porque la distancia entre nuestro conocimiento del mundo y los experimentos fantásticos de Alfanhuí es la misma que separaba el conocimiento de Spallanzani de sus descubrimientos igualmente fantásticos». Vauthier [2020:151-154] se extiende sobre el libro de Spallanzani, *Expériences pour servir à l'histoire de la génération des animaux et des plantes* (1786), que, precisamente, se lo encuentra Alfanhuí en el capítulo vii de la Segunda parte, en la casa abandonada; «si Alfanhuí hubiera sabido francés [...] se hubiera quedado con el libro» (p. 106). Roas [2008:29] señala, por su parte, la influencia del cuento *Totó el bueno*, de Cesare Zavattini, publicado en el primer número (1953) de la *Revista Española*, dirigida por Antonio Rodríguez Moñino.

⁵ Una de las tres que lo componen y que representan el viaje, la formación del protagonista, desde la niñez a la edad adulta, dividida en tres etapas clara y estructuralmente diferenciadas: «industrias», «andanzas» y «lances». Las «industrias» reflejan «un tipo de saber completamente distinto, es un conocimiento marginal en la sociedad pero de raíces más hondas y, por tanto, tal vez más verdadero. Lo fundamental del saber a que se aproxima Alfanhuí está íntimamente asociado a la naturaleza. Los colores –y sobre ello ha insistido con vehemencia la crítica sin excepción– constituyen la puerta por la que accede a la sabiduría» (Pérez-Magallón 1996:165-166), porque «toda la obra es un constante estallido cromático» (Sanz Villanueva 1991: 43), alejada de los parámetros lógicos, porque «hay obras que parecen erguirse, todavía impenetradas, cuando ya se ha obtenido el análisis de la invención, de la composición, del lenguaje. Un subsuelo se revela entonces que atrae como un enigma» (Sacristán 1954:17).

de esta parte. Antes, en obvia prolepsis de dicho final, duerme al raso, contemplando la argentina blancura de

una hermosa luna que brillaba sobre los palos del robledal. La culebra de plata se des-perezó lentamente y se desenredó de la muñeca de Alfanhuí para tomar la luna. [...] Durmió, con el cuerpo cubierto de hojas secas y la luna en la frente, al abrigo del frío de la noche en el campo de Guadalajara (I, xv, pp. 66-67).

A la mañana siguiente, con un brusco cambio de situación («¡El tren de madrugada! Tembló todo el suelo del robledal», I, xvi, p. 68), regresa a casa y toma conciencia del tiempo y el espacio en que vive al traqueteante compás del del tren,⁶ cuyo

último vagón dejaba tras sí un remolino de polvo y hojas secas. Fue el despertar en un susto, en aquel redoble largo y veloz, que había dejado el aire temblando de vacío. El silencio quebrado en dos por aquel paso estruendoso del ferrocarril; la soledad del robledal leonada, atravesada por cien perfiles de sueño (I, xvi, p. 68).

Con ese regreso (sin nostalgia alguna) Alfanhuí inaugura una nueva etapa de su vida, que le aleja de la niñez y lo asimila a los adormilados pasajeros del tren que le ha despertado de la industriosa infancia. Aquellos ocupantes de los vagones, «cien perfiles impasibles», no muestran emoción alguna ni ensoñación digna de ser anotada, como tampoco él mismo, en cuya casa

se sintió triste como si tuviera en el pecho un nido de cornejas. Se quedó pensando, con las manos debajo de la cabeza, y no vio dibujos nuevos en la oscuridad y encontró las sombras pesadas y vacías, como si tuviera los ojos vendados con un paño negro (Ibídem, p. 70).

Las nocturnas cornejas, la oscuridad, las sombras, el paño negro, la noche ... son referentes obvios del humor negro, la citada melancolía, que parece haber ofuscado su imaginación: sólo recuerda «el caer imperceptible de la arenita azul del tiempo pasado» en la ampolleta del reloj de arena, que señala el inexorable discurrir de la vida.

Ha ingresado, ya superada la niñez, en otro tiempo, el pautado por las labores del campo (la siega, la trilla, la molienda), porque

⁶ Porque el libro «reúne las técnicas de lo maravilloso y las del realismo. [...] La meticulosidad de numerosas descripciones, [...] la inserción de los sucesos en un mundo denso de observaciones “realistas” obedece a la verosimilización del universo de la fantasía. Paradójicamente el mismo realismo evidencia en su omnipresente elaboración poética la dimensión mágica de las cosas» (Arellano 2009: 54).

su madre lo mandaba con los hombres para no verlo languidecer de aquella manera, y Alfanhuí estaba siempre a todo lo que le decían. A la noche, volvía a casa, cenaba y se dormía pensativo como siempre, pero con los ojos embotados, como si nada hubiera visto. Así pasó el tiempo de la siega y así también el de la trilla (I, xvii, p. 72)

Renuncia, por lo mismo, a la luz, a la mirada, en clara antífrasis con el lema del libro: un alusivo lugar bíblico: «la lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso» (Mateo, 6, 22).⁷ Sus ojos ya sólo registran lo empírico; ya no ven industrias ni «alquimia» alguna:

Alfanhuí había echado un velo sobre sus ojos y había embotado el filo de su mirada y veía como un tonto todas estas cosas como si ninguna industria quisiera ya venirle a la mente. [...] Todas las cosas llamaban a Alfanhuí y parecían venir a tentarle y a despertarle. Pero Alfanhuí seguía pensativo y ausente, lejos de todo industrioso pensamiento, en la sola memoria de su maestro, de su casa y de Guadalajara (Ibidem, pp. 72-73).

Los «ojos vendados» de arriba o el «velo» de ahora ciegan la fantasía de Alfanhuí: le embotan la vista y, en consecuencia, su ingenio, sus «industrias», su imaginación creativa, como cuando don Quijote, *mutatis mutandis*, vuelve a casa después de la primera salida.

Le «salvará» de la oscuridad, visual y moral, la citada blancura de la nieve (anticipada por la de la Luna del capítulo anterior), combinada con la luz que proyecta de noche la casa, trasunto del cuerpo a oscuras, no iluminado, como la cocina, cuyo aire estaba

cargado y esponjoso como un aceite lleno de grumos. [...] La cerrazón de la cocina obligaba a las cosas a un sueño turbio y obstinado. [...] Alfanhuí abrió la puerta de la casa. La luz de la cocina salió al campo y la cocina sorbió la noche como una boca que respira. [...] Fuera había nieve. Al resplandor de la cocina vino una liebre. [...] Alfanhuí sintió un trallazo en sus músculos y echó a correr por la nieve. La liebre iba saltando delante de él, haciendo cabriolas sobre la nieve. [...] Todo blanco. [...] Así corrieron y corrieron hasta que Alfanhuí se sació de respirar y llenó sus pulmones con el aire de la nieve (I, xviii, pp. 74-76).

Ya otra vez de vuelta en casa, «miró por la puerta de par en par y vio cómo amanecía sobre el campo nevado». Así, con el remate de la melancolía y de la niñez, se cierra la Primera parte.

⁷ Es mejor la otra versión, porque da idea de una iluminación interior: «Lámpara de tu cuerpo son tus ojos. Si tu ojo, pues, es limpio, todo tu cuerpo estará iluminado».

LAS «ANDANZAS» DE LA SEGUNDA PARTE

La Segunda parte (y la segunda salida de casa), mucho más «picaresca»,⁸ no en balde la caracterizan las «andanzas», se inscribe en el ámbito urbano madrileño, en compañía de don Zana, un semiautómata, medio hombre y medio marioneta,⁹ y con una modalidad retórica eventualmente análoga a la de las greguerías:¹⁰

En Madrid se llevaban zapatos de charol. También había muchas cucarachas en los pisos de madera. [...] Las chicas de Madrid no quieren a las cucarachas. Todos los periódicos traían anuncios de insecticidas. Era la obsesión. Junto a los anuncios de insecticidas se anunciaban betunes para los zapatos. No se anunciaba otra cosa. Brillaban los zapatos de charol, pero no morían las cucarachas (II, iii, p. 86).

El símil antifrástico del zapato de charol y la cucaracha tiene un injustificado recorrido,¹¹ innecesario para el avance de la trama, que delata el prioritario afán

⁸ *Alfanbuí* es «una pequeña obra maestra de formato picaresco, ejecución fantástica y estilo intensamente poético» (Gracia/Ródenas 2011:62). Cf. Allen [1964], Breiner-Sanders [1983], Pérez-Magallón [1996], Roas [2008:16], De Pieri [2012] y Crespo [2023:31-33]. Sanz Morales [2007] advierte, en cambio, la presencia de un modelo odiseico; trae un buen estado de la cuestión, con fuentes más lejanas y tangenciales.

⁹ «De la fábula oriental, la narración pasa, de la mano de don Zana, a la *commedia dell'arte*, con fondo de barrio castizo madrileño» (Benet 1973:13). Los críticos Allen [1964:128], Breiner-Sanders [1983:268] o Vauthier [2020:147-148] también ha visto un recuerdo de los personajes incongruentes de Gómez de la Serna, al señalar que «no solo en el tono humorístico de muchos de sus episodios, por ejemplo, el de los ladrones (cap. IX de la parte primera), sino también en las numerosas imágenes-greguerías de que el *Alfanbuí* está sembrado» (Villanueva 1973: 43). González de Castro [1996:22] subraya especialmente los aspectos estilísticos: la «búsqueda de la imagen novedosa, lo que significa someter a todos los niveles del lenguaje, fónico, sintáctico, semántico y gramatical a una rigurosa experimentación»; también Manera [1996]. Mucho más se extiende Nicolás [1988:32], que cita expresamente una obra de «Ramón, *El incongruente*, que se revela como la primera creación surrealista no sólo de nuestras letras». Según Chozas [2008], los objetos vivos de la obra (el gallo de veleta parlante, don Zana, etc.) no pueden estudiarse separadamente de las animaciones retóricas, o sea, de las prosopopeyas.

¹⁰ Para la influencia en concreto de las greguerías, Benet [1973], Villanueva [1973], Nicolás [1988] y Vauthier [2020]. Por su parte, Breiner-Sanders [1983] y López López [1992] observan una derivada mítica que no acabo de ver, pues todo mito requiere ser conocido por la comunidad cultural o religiosa en que se encuadra, que no es el caso; como mucho, se puede inducir el carácter simbólico de las andanzas del protagonista. Roas [2008:45] señala la abundancia del absurdo, el ridículo, la ironía o el humor, que contribuyen «a desrealizar el relato» y conectan «de forma evidente la novela con la imaginiería propia del neorrealismo más fantasioso».

¹¹ De este símil se ocupa Olmos [1996:210].

de contar historias,¹² de recrear poéticamente los motivos, las imágenes, que en este caso se cierra tan tajante e incongruentemente como se inició: «cuando pasó la moda de los zapatos de charol, también se perdió el miedo a las cucarachas. Nadie se acordó más. Los periódicos anunciaron otros productos» (Ibidem).¹³

Las andanzas de esta Segunda parte acaban con la «ejecución» de don Zana, en castigo del maltrato a las máscaras. Y si el final de la primera fue la melancolía de Alfanhuí, de esta segunda es su cólera, su ira, la que le mueve a acabar con don Zana:

En los ojos amarillos de Alfanhuí, había ira. Agarró a don Zana por los pies, lo levantó en el aire y comenzó a sacudirlo contra la esquina de piedra. [...] Alfanhuí golpeaba con furia y don Zana se destrozaba en astillas. Al fin quedaron en las manos de Alfanhuí tan sólo los zapatos color corinto. Los tiró al montón de astillas y respiró hondo, apoyándose en la pared (II, ix, p. 112).

La cólera le ciega (otra vez) hasta el extremo de tener que guiarse con las manos para huir de la ciudad, «pero la ciudad era interminable y nunca llegaba a tocar el río» (II, x, p. 114).

Recupera la visión, aquella mirada evangélica de los preliminares (Mateo, 6, 22), cuando encuentra las parcelas de labor, fuera del ámbito urbano y al alba, o sea, después de las dos oscuridades: la propia ofuscación y la noche:

Alfanhuí se detuvo y comenzó a ver. Amanecía. Se miró las manos. Estaban arañadas de sangre, de tanto andar a tientas. También encontró en sus manos otra sangre de color corinto. Era el tinte de los zapatos de don Zana que lo había cegado al restregarse los ojos. Se tendió bocabajo sobre la tierra y descansó (Ibidem, p. 115).

El contacto directo con la tierra parece devolverle, además de la vista, el sosiego, la tranquilidad de ánimo. Es como si para caracterizar a Alfanhuí en este trance Ferlosio hubiese tenido en cuenta un remedio de la psicología (mejor: fisiología) humoral clásica, de raíz hipocrática, que explicitaba que para neutralizar la cólera se requería su combinación o mezcla, buena o equilibrada (la *eucrasia*),

¹² Cf. Sanz [1991:53-54]; Arellano [2009:63] incluso señala que es «el sentido final de *Alfanhuí* se puede intuir en la presencia de un motivo nuclear del mismo libro, esto es, el hecho mismo del contar historias». A la postre, la narración presenta el poder de la palabra, o sea, «el reconocimiento de la palabra como instrumento supremo para la aprehensión de la realidad» (Fernández Serrato 1999:36).

¹³ Gullón [1994:97] señala un tipo de metáfora también greguerizante «que se columpia al borde de la incongruencia», pero cuya fusión con el lenguaje referencial es coherente en una creación poética; mucho de lo enunciado (por ejemplo, la criada que no tenía nombre por ser sordo-muda) «es incongruente a todas luces; [...] lo dicho en la segunda parte va más allá del oxymoron, es imposible. [...] Hasta aquí los dictados de la lógica, las advertencias de la razón. Pero, y nunca pareció la conjunción más adversativa, ¿importan de verdad esas cautelas en la creación poética?»

con otro humor;¹⁴ en su caso con aquella eventual melancolía en que se sumió al final de la Primera parte. Así se conseguía que los dos humores contrarrestasen sus efectos y se templase el carácter, porque si el líquido negro (la melancolía) rebosa y acaba desbordando, deja de funcionar la *eucrasia*, porque no se «equilibra» con otra cualidad, y al no combinarse, no funciona el filtro de la imaginación.¹⁵ Es la mezcla que, por ejemplo, conocía Cervantes y aplicó a su personaje más famoso, que es inteligente, imaginativo, melancólico y colérico, y que se ajusta a la tradición aristotélica que aúna la enfermedad con el privilegio mental.

LOS «LANCES» DE LA TERCERA PARTE

Este sosegado final de la Segunda anuncia la telúrica Tercera parte, que se inicia con los «grandes lances de la montaña», a cuyo prosopopeico amparo se acoge el protagonista de la novela, con la mirada ya recobrada e iluminado otra vez por la Luna:

La luna plateaba las grupas negras de los cerros, embozados en sus capas. [...] Aquello era un desierto de montes y más montes pardos y poblados de aquellas oscuras y solitarias retamas. Alfanhú tenía frío. Por primera vez el frío duro y desolado de la alta meseta (III, 1, p. 122).

Mendigo andante, lo albergan, como al protagonista de las *Soledades* gongorinas, unos serranos.¹⁶ Ya repuesto, reemprende su camino hacia Moraleja, el pueblo de su abuela, hacia la llanura de poniente; antes de llegar pasa un día con el tonelero Heraclio, que vive en el polícromo bosque, donde

¹⁴ En los *Problemas* señala Aristóteles el poder de la mezcla (*krasis*) de bilis negra para conformar el carácter, precisando que «si el estado de la mezcla es del todo concentrado, son extremadamente melancólicos; pero si la concentración se halla un poco atenuada da lugar a los seres excepcionales. [...] La causa de un poder tal es la mezcla, la manera en que participa del frío y del calor» (XXX, 1, 954 b 25-35, p. 97). Señala el editor Pigeaud (p. 121) que «en esa mezcla anormal que es la bilis negra existe una regulación; el exceso de calor puede ser atemperado por el frío o viceversa, según el exceso que presenta el estado de la bilis negra. Existe, pues, una constancia de la inconstancia; una salud del melancólico».

¹⁵ La melancolía aristotélica, que iguala genialidad y melancolía, como se lee en el citado *problema*, es una suerte de «ensoñación a propósito de la creación, o más bien, como se diría ahora, de la creatividad, la capacidad de crear. [...] El problema nos dice que “el bien dotado” y el loco revelan ser de un mismo talante natural, el melancólico; [...] ya no existe una oposición radical; la diferencia es de grado» (Pigeaud en Aristóteles, *El hombre de genio*, pp. 47-49).

¹⁶ Lo veo tan cerca de este referente literario como de una suerte de imposición de lo real, como apunta Roas [2008:50]: «el mundo descrito es cada vez más cotidiano, retratado de un modo realista, incluso costumbrista en ocasiones».

con el rojo de los troncos y lo verde de las copas y el verde más claro de las piedras y el brillar de las charcas con el azul claro del cielo, componíase tanta alegría de colores en medio de la mañana, como Alfanhúí no había jamás conocido en otras primaveras. Tan a su gusto caminaba por el bosque, que hubiera querido que no se acabase nunca (III, iii, p. 126).

Llega a casa de su abuela paterna, una vez superadas las fases melancólica y colérica, y habiéndose reconciliado con la naturaleza y tras la conversación al calor del fuego con Heraclio. Se emplea felizmente como boyero, y en tan bucólico trabajo, riberas de otro río (ha nacido en las del Henares), alcanza una plenitud hasta entonces inédita. También como en las *Soledades*, el capítulo séptimo contiene una venatoria y una piscatoria, esta vez paródicas. La asunción natural de la muerte la ilustra con la del buey Caronglo, cuya sombra

echó a andar rodeada por todos los bueyes que seguían cantándole el funeral. [...] Todos se encaminaron hacia el río y Alfanhúí les seguía. [...] Al fin llegaron a la ribera y se detuvieron, [...] y la sombra de Caronglo avanzó hacia las aguas. [...] Al fin se fueron hundiendo el cuello y el lomo de Caronglo, luego la cabeza y, por último las astas. [...] Los bueyes cantaron todavía un momento y dejaron sobre las aguas un largo y último mugido (III, ix, pp. 150-151).

Tras la muerte del buey, el protagonista se dirige al páramo, recrea el paisaje tetracromático de Medina del Campo¹⁷ y llega a Palencia, donde entra a trabajar en la herboristería de Diego Marcos: allí perfecciona sus dotes analíticas y desarrolla sus intuiciones:

Alfanhúí, con sólo haber visto y olido la hierba de su tarro y conocer su nombre, ya imaginaba el paraje donde podía nacer. [...] Y se subía a los altos y miraba los distintos colores de la tierra y lo que era arenoso o calizo y donde había más o menos agua y donde batían más los distintos vientos y lo que estaba al socaire y las solanas y las umbrías y los declives (III, xi, p. 157)

Conoce las características de la tierra, el agua, el viento y el sol, pero «acertaba mejor por gracia y por instinto, que poniéndose a considerar» (Ibídem).¹⁸ En

¹⁷ «Ella está como una ancha señora sentada en medio de la meseta; ella extiende sus faldas por la llanura. Sobre la rica tela, se dibujan los campos y los caminos, se bordan las ciudades. Medina del Campo tiene cuatro sayas: una gris, una blanca, una verde y una de oro. Medina del Campo lava sus faldas en los ríos y se muda cuatro veces al año. Las va recogiendo lentamente y en ella empiezan y terminan las cuatro estaciones» (III, x, p. 153).

¹⁸ Etimológicamente, con-siderar vale, según Covarrubias (*Tesoro*, s. v.), «*cogito a siderum contemplatione*», o sea, 'ajustar o hacer coincidir los pensamientos propios con la contemplación giros de

consecuencia, allí «se hizo callado y solitario, y se le puso en los ojos un mirar ausente y vegetal», porque «había puesto en sus ojos, delante de su memoria, un algo verde y vegetal» (III, xii, p. 158). Aprende a diferenciar los «cuatro modos principales con que los verdes revelan su naturaleza: el del agua, el de los secos, el de la sombra y la luz, el de la luna y el sol» (Ibidem, p. 159). Allí adquiere, en suma, una sabiduría natural, o perfecciona su intuición, porque

en los tarros de la tienda iba buscando Alfanhuí el espejo mortal de cuanto vive, para conocerlo mejor. Todas estas cosas y muchísimas más aprendió Alfanhuí el tiempo que estuvo en casa del licenciado Diego Marcos. [...] Y cuando hubo acabado con todo esto, se le quitó aquella extraña mirada vegetal y le afloró de nuevo a los ojos toda la memoria (Ibidem, p. 160).¹⁹

En el último capítulo, los alcaravanes que pueblan la isla en mitad del río pronuncian su nombre cantando: «Todo era silencio; no sonaba más que: “Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí”» (II, xiii, p. 162); se lo apropian, o, mejor, lo recuperan, y privan al niño de su onomatopéyico nombre infantil, señal inequívoca de su ingreso definitivo en la edad adulta. Alfanhuí, en contrapartida, ha recuperado la visión:

La llovizna escondía el llanto de Alfanhuí, que volvía los ojos turbios al vuelo simple y dulce de los alcaravanes. [...] Comenzó a abrirse el nublado. La llovizna se teñía de sol y se irisaba. Aún volaron un poco los alcaravanes bajo el aguasol. Cuando cesó la lluvia se fueron tras la niebla. [...] Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol. Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores (Ibidem).

La lluvia borra el llanto, le limpia la mirada para que pueda ver la luz del cielo, que se suma a la suya interior. Ha superado la ensoñación infantil, la ofuscación de la etapa melancólica y la irreflexión de la colérica; «ha perdido su nombre, pero el color sigue iluminando su destino» (Arellano 2009:53).

los cuerpos celestes de la región sideral o universo'; su antónimo etimológico es desear, que deriva de de-siderar, que, por lo tanto, vale 'no ajustar el pensamiento al orden o concierto universal'. El desarrollo de aquel sentido ya puede verse en el *Timeo* (47ad), donde Platón se esfuerza por explicar en qué sentido alma y bóveda celeste están relacionadas con la realidad divina e ideal supramundana, y cómo es posible para el alma humana (de un modo semejante a Er en su viaje astral) adquirir filosofía a través de los espectáculos celestes y vivir conforme a la razón.

¹⁹ Llama la atención Roas [2018] sobre el hecho de que cada una de las transformaciones de Alfanhuí, al final de las tres partes, se subraya con un problema de visión, con la perturbación de la mirada del protagonista, que atestigua respectiva y gradualmente el cambio, el paso a la edad adulta.

LAS PERIPECIAS Y LA ANAGNÓRISIS

Lo cierto, sin embargo, es que las peripecias de la fábula son las respectivas consecuencias de las tres muertes centrales: el maestro disecador, don Zana y el buey Caronglo, porque después de cada óbito sale Alfanhuí del respectivo hogar de acogida (el taller, la pensión, la casa de la abuela) y emprende una «andanza», o un «lance», que se ajusta a la respectiva y sucesiva sección de su vida, desde la industriosa etapa inicial a la sabiduría final, en que ha asumido todos los recuerdos que han visto sus ojos, ha desarrollado su instinto e inteligencia natural y, como señala el versículo evangélico de los preliminares, su mirada interior, la «lámpara del cuerpo», le permite ver a través de la niebla de la melancolía y el «ojo limpio» iluminará toda su vida posterior. Sin dejar de ser un relato picaresco a lo fantástico (como eventualmente ha sido catalogado), o precisamente por serlo, es también una novela educativa, un *bildungsroman*,²⁰ cuyo protagonista ha sido capaz de atemperar sus pasiones, de mezclar y controlar sus humores, de considerar reflexivamente sus vivencias, para alcanzar una visión global, panorámica, desde la atalaya de la experiencia, y reconocerse mediante una compendiosa anagnórisis final.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Nancy, «Alfanhuí y su cartilla intacta», *Revista Hispánica Moderna*, XXX (1964), pp. 126-135.
- ARELLANO, Ignacio, «Revisión de *Alfanhuí*, inventario de maravillas», en *Homenaje al profesor Kurt Spang*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui, Pamplona, EUNSA, 2009, pp. 51-64.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, prólogo de Jackie Pigeaud, Barcelona, Acantilado, 2007.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Realismo y fantasía en la novela española actual», *Estafeta Literaria*, 185 (1960), p. 11.
- BENET, Juan, pról. Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, Salvat, 1973, pp. 11-15.
- BREINER-SANDERS, Karen E., «*Industrias y andanzas de Alfanhuí*: incorporación mítica del rito de iniciación», en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, eds. A. David Kossoff et al., Madrid, Istmo, 1983, 2 vols., I, pp. 263-274.
- CHOZAS, Diego, «Las animaciones del *Alfanhuí*», *Espéculo*, XXXVII (2008), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/alfanhui.html>, 59 pp.

²⁰ Aunque cita lugares castellanos y extremeños, construye una realidad fantástica vinculada con el proceso de aprendizaje de un niño «curioso y soñador» (Sobejano 2003:40).

- COINDREAU, Maurice, «Los jóvenes novelistas españoles: Rafael Sánchez Ferlosio», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, XXVII (1957), pp. 67-71.
- CRESPO, Mario, ed., Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Madrid, Cátedra, 2023.
- DE PIERI, Maria Teresa, «*Alfanbuí* de Rafael Sánchez Ferlosio y el *Lazarillo de Tormes*: una lectura comparativa», en *Actas del XVII Congreso de la AIH*, eds. Patrizia Botta et al., Roma, Bagatto, 2012, 8 vols., V, pp. 254-263.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, «La conquista de la lengua: de *Alfanbuí* a *El testimonio de Yarfoz*», en *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, pp. 29-67.
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco, «La diferencia fantástica en *Industrias y andanzas de Alfanbuí*», *Hispania*, LXXIX (1996), pp. 20-27.
- GRACIA, Jordi, y RÓDENAS, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en *Historia de la literatura española*, dir. J.C. Mainer, Crítica, Barcelona, 2011.
- GULLÓN, Ricardo, «*Alfanbuí*», en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 95-110.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992.
- MANERA, Danilo, ed. Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanbuí*, Barcelona, Destino, 1996.
- NICOLÁS, César, *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- OLMOS, Miguel Ángel, «Sobre la imaginería de *Industrias y andanzas de Alfanbuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio», *Dicenda*, XIV (1996), pp. 199-213.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús, «*Alfanbuí*: marginalidad y reescritura de la picaresca», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII (1996), pp. 165-177.
- RICO, Francisco, «“Sembré avena loca ribera de Henares”», en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, El festín de Esopo, 1982, pp. 53-55.
- ROAS, David, ed., Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanbuí*, Barcelona, Crítica, 2008.
- RÓDENAS, Domingo, «Teoría de una ilusión: la novela vanguardista española», en *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, ed. Bénédicte Vauthier, Oviedo, Genuève, 2019, pp. 123-137.
- SACRISTÁN, Manuel, «Una lectura del *Alfanbuí* de Rafael Sánchez Ferlosio», *Laye* XXIV (1954), pp. 17-32.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanbuí*, Barcelona, Salvat, 1973.
- SANZ MORALES, Manuel, «La *Odisea* como antecedente literario de *Alfanbuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio», *Estudios Griegos e Indoeuropeos*, XVII (2007), pp. 249-261.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, «Ferlosio y *Alfanbuí*, o el gusto por contar historias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 492 (1991), pp. 40-54.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española contemporánea. 1940-1995*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- VAUTHIER, Bénédicte, «Una (re)lectura de *Industrias y andanzas de Alfanbuí*, paralipómenos», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XLV (2020), pp. 143-164.
- VILLANUEVA, Darío, «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*, Santiago de Compostela, Universidad, 1973.

«DE MANERA QUE LE ENTIENDAN»:
UNA TEORÍA LINGÜÍSTICA DE LA TRADUCCIÓN
EN «EL CORTESANO» DE BOSCÁN*

Selena Simonatti
Università di Pisa

I. LA «VERDAD DE LA SENTENCIA»

En el paratexto de la versión castellana de *Il Cortegiano*, Boscán afirma no haber sido «tan estrecho» como para «sacalle palabra por palabra» y haber modificado u omitido todo lo que «se ofreciere que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal»; Garcilaso, por su parte, alaba a su amigo por «muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, sino a la verdad de la sentencia»¹. Ese *rigor* no es sino un eco de la *estrechez de las palabras* que Boscán ha sabido obviar «con tan buena maña» que no parece *El Cortesano* libro que se haya «escrito en otra lengua» (*El Cortesano*, p. 75).

Resuenan en estas citas ideas sobre la traducción ya tradicionales en la época, como las de Cicerón (*De optimo genere oratorum* V, 14; *De finibus* III, 15), San Jerónimo (*Epistola ad Pammachium*) o las que Vives condensa al final del *De ratione dicendi* (III, 12). Tanto en esos modelos teóricos como en la teoría fragmentada que se deduce de las praxis traductiva de los siglos medievales y la temprana modernidad, antes y después de *El Cortesano*, la indicación de atenerse a la *sententia* –esto es, a las ideas– fue condición prominente, tal como la de valerse de los recursos propios de la lengua receptora incluso a costa de supresiones y ampliaciones². Lo que sin duda in-

* El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación PRIN 2022: *Il dialogo spagnolo del Siglo de Oro e i modelli italiani: traduzioni, riscritture, forme ed evoluzioni del genere*.

¹ *El Cortesano*, pp. 72 y 75. Para las citas en castellano sigo la edición de Pozzi (Cátedra 1994); la de Quondam (Garzanti, 1981), para citar el original italiano.

² El término *sententia* se rastrea en la reflexión sobre el acto de traducir ya desde San Jerónimo (*Epistolario* 57, 6 y 7). Su empleo llegará a las traducciones medievales (cfr. Cartagena 2009, *passim*) y renacentistas: recuérdese, por ejemplo, el prólogo *A los trasladadores* de López de Gómara en su *Historia general de las Indias*: «ruego [...] que guarden mucho la sentencia, mirando bien la propiedad de nuestro romance».

citó a no fijarse en la *letra* fue la conciencia de una distancia insalvable entre sistemas lingüísticos radicalmente diferentes³. Así que la teoría clásica de la traducción y la moderna incipiente no coincidieron tan solo en que traducir es conservar la *sententia* en detrimento de los *verba*, sino también en que eso se lograba con medios lingüísticos apropiadas a la índole de cada lengua, es decir, «*verbis ad nostram consuetudinem aptis*» (*De opt. gen. orat.* V, 14).

La afinidad etimológica de *sentencia* con *sensum* y *sentire* era inmediata. Ya en Nebrija el vocablo castellano exhibe esa misma acepción («Sentencia delo que sentimos»), que fue perdiéndose al consolidarse su restricción al ámbito jurídico ('emisión de un juicio') y al valor de *refrán*⁴. Los tres significados coexisten en la época de Boscán y todos se rastrean en *El Cortesano*⁵. Allí, cuando tiene el valor de *sentido*, la *sentencia* conforma con las *palabras* una relación léxica complementaria: son el tegumento lingüístico de aquella, membranas que materializan y transparentan los «conceitos del alma» (I, 35). Así lo teoriza Ludovico de Canossa en el primer libro, donde se discuten requisitos y finalidades socioculturales del modelo de lengua vulgar que ha de caracterizar al cortesano (I, 28-35): Fregoso defiende la primacía de la forma exterior de la lengua y funda en las *palabras* el mejor estilo; Canossa deriva su dignidad exclusivamente del conocimiento (*saber mucho*): sean ellas antiguas o corrientes (*buenas*), las *palabras* deberán estimarse tan solo si «traen sustancia de muy singulares sentencias» (I, 33)⁶. Con ellas forman un «compuesto» tan indisoluble que «el apartar las sentencias de las palabras no es otra cosa sino apartar el alma del cuerpo» (I, 33). Ya Craso, en el *De oratore* (III 5, 19; 6, 24), concibió el discurso como un conjunto de cuerpo (*palabras*) y alma (*conceptos*) que no pueden separarse sino a riesgo de descomponerse y Vives, por su parte, acudió a la misma metáfora para instituir una relación

³ Conciencia que de la Antigüedad (Cicerón, *De opt. gen. orat.* V, 14; Horacio, *Ars. poet.*, 60-62 y 133-134) llegó al Renacimiento (cfr. García Jurado 1992: 40-42) y que Boscán manifiesta cuando confiesa sus temores hacia la posibilidad de que «no haya de quedar todavía algo que parezca menos bien en nuestro romance» (*El Cortesano*, p. 72).

⁴ Cfr. *Vocabulario español-latino*, s.vv. *sentenciar*, *sentencia*.

⁵ En el texto italiano hay 22 registros en total (tres en I 33; dos en I 45); 7 remiten a la acepción jurídica, propia o metafórica (Prólogo; I 12, 31, 45; III 57, 63; IV 73); 13, al significado de 'sentido de un discurso u opinión' (I 33, 34, 36, 38, 45; II 5, 34, 57, 63; III 15), y 2 al de 'modo de decir' (I 50; II 47). Boscán siempre traduce *sentencia*, menos en I, 12 (rimettermi alla sentenzia d'un altro> en remitirme al [voto] de algún otro), cuya omisión se compensa en I, 39 (in che consista la imitazione> dan su sentenza en la imitación).

⁶ Esta fue la tendencia mayoritaria, pero no faltó quien valorara las *sentencias* independientemente de las *palabras* o quien defendiera cierto formalismo (Pozzi 2011: 159, n. 3). Sobre la relevancia de la *sabiduría* en los discursos, Cicerón, *De orat.* III 15, 56-57.

intrínseca entre *sensum* y *verba*⁷. Ella no afirma la identidad del signo lingüístico, como lo harían Saussure y Croce en el siglo xx⁸, sino la vinculación de los signos –formas portadoras de contenidos– al sentido de un discurso, principalmente para que este resulte, además de significativo, elocuente. En el temprano Renacimiento, la estrecha conexión de *dicere* y *bene dicere*, a saber, de *loquentia* y *eloquentia*, sienta las bases de un modelo lingüístico que plantea un vínculo de dependencia entre la norma idiomática y su dimensión estilística y retórica⁹.

La tradición lingüística en la que los humanistas revitalizaron y adaptaron la noción de *elocuencia vulgar* puede remontarse a Aristóteles (*De interpretatione* I, 16 a 12), que diferencia entre nombres o *dictio* (ὄνομα) y discurso u *oratio* (λόγος). Solo en el discurso, las dicciones adquieren un real significado, distinto del que tienen si están aisladas o separadas (*sine compositione vel divisione*) y sin determinación (*quando non additur aliquid*), ya que al significar en sí no implican ni verdad ni falsedad (I, 16 a 12-15). Según este criterio vericondicional, solo el ‘discurso declarativo e inseparable’ o ‘unitario’ (V, 17a 5-10) pertenece al nivel de la *verdad*, como sigue pensando Garcilaso. Y Vives también, cuando, para afirmar la superioridad de la *sentencia*, reprueba las traducciones que aspiran a reproducir tan solo la forma exterior del original (*sola phrasis, et dictio*), su fisonomía y color (*facie illa et colore observato*). Pero, siempre y cuando pueda conservarse la *piel* de las sentencias, confiesa preferir las versiones en que «*et res et verba ponderantur*»¹⁰. Preferencia que se funda en la idea ya aludida de que la «elocuencia consta de palabras y sentencias», y que de ese binomio no se puede prescindir (Cicerón, *De opt. gen. orat.* III, 4).

Ahora bien, ni Vives ni Canossa se limitan a juzgar la primacía de la *sentencia*, ya que no ignoran que su verdad, aunque no estribe en el *cómo* (las palabras), no pueda prescindir de él. De hecho, en su exposición sobre la lengua cortesana, Canossa, se detiene largamente en las *palabras* y lo que dicta al respecto, como se sabe, puede resumirse en la recomendación de atenerse a la

⁷ «In sermone omni sunt verba et sensa tamquam corpus et animus. Sensa enim mens sunt, et quasi vita verborum; ideo etiam mens et sensus vulgo nominatur. Inanis ac mortua res sunt verba sensu amoto; verba autem sedes sunt sensorum, et veluti lumina in tantis nostrorum animorum involucris», *De ratione dicendi*, pp. 94-95.

⁸ Y lo hace Quondam [2009: 73, n. 5], que lee en la unión indisoluble de sentencia y palabras la de «significado eificante».

⁹ A la hora de estudiar la norma lingüística del Renacimiento, no se trataría, pues, de deslindar ambas perspectivas, sino de englobarlas. Sobre la diferencia de *loquentia* y *eloquentia*, Vives, *De ratione dicendi*, p. 90.

¹⁰ Vives, *De ratione dicendi*, pp. 232-233 y 236.

«buena costumbre de hablar» (*bona consuetudine*), que consiste en usar palabras «sobre todo usadas hasta del vulgo» y ratificadas por el ingenio, doctrina y experiencia de los hombres de buen juicio (I, 33-35), idea que tenía el aval de la Antigüedad¹¹.

Todo esto se afirma desde una perspectiva funcional que concibe la lengua como un sistema de *medios* apropiados para el *fin* de «bien y distintamente declarar los concetos del alma» (I, 35). Entre esos medios destaca la *proprietas* o ‘significación recta’, una de las finalidades expresivas de la *elocutio*, prerrogativa de la claridad (*perspicuitas*) y criterio de adecuación del *verbum* a la *res*¹². De acuerdo con este ideario lingüístico y retórico, que orienta la lengua a un estilo ático y la concibe como instrumento comunicativo, el gusto por el artificio de las expresiones cultas y refinadas no ha de prevalecer sobre la eficacia comunicativa¹³. Este fue el ideal que inspiró las primeras redacciones de *Il Cortegiano*, y que luego se rechazó a favor del modelo lingüístico que estaba triunfando cuando se imprimió el libro, planteando así «una clamorosa contraddizione» (Quondam 2016, III: 194) entre las instancias del prólogo, las ideas de Canossa y el *usus scribendi* del autor en la versión final impresa¹⁴.

En cierto sentido, la traducción de Boscán rehabilitó una idea de lengua que había quedado en la *sentencia* del original, pero no en sus *palabras*. Es más, en el tejido de *El Cortesano* se descubre una reflexión traductológica implícita que apunta a ese primitivo ideario lingüístico-retórico inspirado en la naturalidad expresiva que confiere el uso. A mi modo de ver, no se trata tan solo de una estrategia de *self-fashioning*, de «un instrumento de afirmación identitaria» (Lorenzo 2005: 260): en la pluma de Boscán, ese ideario se convirtió en una auténtica herramienta de traducción.

En lo que sigue, mostraré tan solo algunos núcleos de ese camino de ida y vuelta desde una perspectiva poco explorada. Algunos de ellos podrían insinuar que ese «arbitrio de libre traductor» (Morreale 1959, I: 71) con el que

¹¹ La noción de *consuetudo* deriva –tal vez por vía indirecta (Motta 1998: 699)– de Quintiliano (*Inst. Orat.* I, VI, 4, 43-45 y X, 2, 13, entre otros), donde la *consuetudo sermonis* se funda en el «consensus eruditorum». Véase también Horacio, *Ars poet.* 71-72: «si volet usus,/ quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi».

¹² Cfr. Quintiliano, *Instit. Orat.* VIII, 2, 1.

¹³ Esta misma perspectiva funcionalista aproxima la postura de Canossa hacia la lengua «italiana común» a la reflexión que por esos años se estaba llevando a cabo sobre el castellano. No desentona el nombre de Valdés al lado de Castiglione y Vives, ni al de Bembo, del que Valdés se distancia a pesar de deberle mucho: cuestión que, a mi juicio, queda por explorar y que discuto en un artículo en preparación.

¹⁴ Entre 1524 y 1527, cuando Castiglione ya se encontraba en España, en la tipografía aldina se llevó el libro «dal lombardo materno a un volgare eloquente, “italiano”» (Quondam 2016, III: 125), de sesgo bembesco y decididamente orientado al toscano, que levantó el tono general de la obra.

se ha venido juzgando la labor de un Boscán que se porta con «eccessivo irridimento» o «troppa elasticità» (Terracini 1979: 68) o que, a la hora de traducir un término clave como *sprezzatura*, «flojea y vacila» (Moreno Hernández 2010: 161) y «deja trazas clarísimas de sus vacilaciones» (Fosalba 2012: 160-161), podría encontrar en ese mismo ideario la razón y el fundamento de una postura de ningún modo perpleja, sino desenvuelta y flexible, porque en general más atenta a la semántica referencial de las *sentencias* que al médium lingüístico del original¹⁵.

2. LA «BUENA COSTUMBRE DE HABLAR»: «DICTIONES PROPRIAE», «TRASLATAE» Y ‘ABUSIONES’

Desde hace tiempo se ha advertido que la castellanización de *El Cortesano* es el resultado de una ponderada dosificación de lo ajeno y lo propio en que sobresalen tendencias innegables a la domesticación. A este respecto, se ha hablado de pérdida de «precisión y elegancia», de «paños algo más sencillos y caseros», «derroteros más familiares» (Morreale 1959, I: 32 y 70), «scorrevolezza della lingua» (Muñiz Muñiz 2001: 102) e incluso de la imprecisión de un traductor que actúa en nombre de un «gusto purístico» que perjudicó «la precisa ricchezza di sfumature dell'originale» (Terracini 1979: 68-70). En cambio, Pozzi [2015: 22 y 46], sin apuntar expresamente –como lo había hecho Lorenzo [2005]– a las recomendaciones de Canossa, advirtió que Boscán había interpretado correctamente las aspiraciones estéticas de Castiglione (Pozzi 2015: 53-55). Juicio acertadísimo, que podríamos detallar gracias a la teoría lingüística del primer libro: al aceptar que «la costumbre es la guía» del hablar (I, 37), Boscán optó por usar palabras «propias, escogidas, llanas, bien compuestas» y, «dándoles a su placer forma como a cera», apostó por una libre creación lingüística que «haga parecer que la misma natura habla» (I, 33-34). El principio rector de la *consuetudo* se funde con los del ingenio, el juicio natural y la *inventio*, que Canossa considera «verdaderos maestros [...] de cualquier excelencia» (I, 38), frente a la veneración de Fregoso por la imitación de modelos de elocuencia consagrados por la tradición.

En esta línea se sitúa ante todo la censura de términos «nuevos» y «desusados de la gente» (*El Cortesano*, p. 75). En efecto, desde Morreale (1959: I, 41), sabemos que «todo el *Cortesano* es una ilustración de esta tendencia a eliminar palabras cultas» y expresiones refinadas. También sabemos que no desaparecen del todo esos términos «pesados» al que Boscán se refiere

¹⁵ Como ejemplo de esta praxis traductiva, véase también Simonatti 2024.

cuando advierte que Castiglione no se recató en usarlos y, al hacerlo, supo *misceri utile dulce*: «mezcló las cosas de ciencia con las de gala» (*El Cortesano*, p. 73). Sin embargo, los latinismos y tecnicismos que sobreviven en la traducción de Boscán no solo son «materia de filosofía», como advirtió Morreale (1959: I, 71 y 73), sino que también proceden del ámbito retórico. Por otra parte, la precisión terminológica del léxico relacionado con la retórica y la elocuencia era pertinente al tema tratado, siendo el arte de la palabra uno de los terrenos cotidianos del hombre de corte. Una regla férrea de la teoría de la traducción obliga al traductor estar versado en la materia del texto que traduce: Vives, por ejemplo, le recomienda la audacia de transferir algunos tecnicismos con tal de que domine cabalmente el *ars* «de qua tractat»¹⁶. Boscán parece confesar esa pericia cuando recuerda que la materia del libro es «cosa que traemos siempre entre las manos» (*El Cortesano*, p. 71), y no deja de exhibirla cuando traduce *intrínseco*, *orgánico*, *estimativa natural*, *cláusulas numerosas* o *abusiones*, término, este último, sobre el cual vale la pena reflexionar en más de un sentido.

De uso corriente desde la Edad Media, en la acepción de «mal uso», principalmente moral¹⁷, en *El Cortesano* se advierte una delimitación retórico-gramatical que apunta a una desviación de la *proprietas*, pues consiste en imponer a un referente que carece de denominación la que posee otro referente, o en otorgar un significado connotativo a un lexema que no lo tiene¹⁸. Canossa emplea la voz *abusioni* para ratificar el protagonismo de los hablantes cultos en el gobierno de la *bona consuetudine*: de ellos depende incluso su desviación y su consiguiente convencionalización, prueba de una libertad que se deriva de la autoridad de admitir expresiones y modos de hablar nuevos¹⁹. Castiglione había conferido a los que mejor hablan en cualquier comunidad lingüística —«los romanos, los napoletanos, los lombardos y los otros como los toscanos» (I, 35)—, la prerrogativa de orientar el curso de la lengua, apartándose de la imitación de un modelo escrito y una norma gramatical específica (*no por arte o regla ninguna*). Y Boscán, como veremos, se adjudicó a sí mismo esa misma prerrogativa.

Poco antes, Canossa ya había aludido a una praxis neológica que ahonda en la libre plasmación de la *consuetudo*, que atenta a la *proprietas* de las palabras y sitúa al cortesano en la cumbre de la autonomía lingüística; para hacerlo,

¹⁶ Vives, *De ratione dicendi*, p. 233.

¹⁷ Nebrija, *Vocabulario español-latino*, s.v. *abusión*; véase también CORDE, s.v., en los documentos del siglo xv.

¹⁸ Tal como lo indica Cicerón en el *Orator* (XXVII, 94), cuando equipara *abusiones* y *catacresis* tras distinguir entre «translata verba atque immutata» (XXVII, 92).

¹⁹ «¿No sabéis vos que las figuras del hablar, las cuales dan mucha gracia y lustre a la habla, todas son abusiones de las reglas gramaticales?», *El Cortesano* I, 35.

ofrece una clasificación que recuerda la que el *De oratore* (III, 38, 148-152) instituye entre palabras *inusitata*, *novata* y *traslata*. Leamos:

ma ancora lauderei che talor usasse alcuni di quelli termini e franzesi e spagnoli, che già sono della consuetudine nostra accettati [...] pur che sperasse essere inteso. Talor vorrei che pigliasse alcune parole in altra significazione che la lor propria e, traportandole a proposito, quasi le inserisse come *rampollo d'albero in più felice tronco*, per farle più vaghe e belle, e quasi per accostar le cose al senso degli occhi proprii e, come si dice, farle toccar con mano, con diletto di chi ode o legge. Né vorrei che temesse di formarne ancor di nove e con nove figure di dire, deducendole con bel modo dai Latini, come già i Latini le deducevano dai Greci. (*Il Cortegiano* I, 34)

La imagen naturalística del injerto del *rampollo d'albero in più felice tronco* materializa plásticamente el 'trasplante' que se activa en cualquier proceso de desplazamiento, con vistas a forzar un término propio hacia una acepción impropia. En Boscán, la imagen guarda su *vis* alegórica gracias al empleo del tecnicismo botánico *inxerir*, que compensa la pérdida de la relación meronímica *rampollo-tronco*: «[que] tomase [...] algunas palabras en otra sinificación apartada de la propia y, transfiriéndolas a propósito, las enxiriese como una planta en otra mejor». Tal como en Cicerón, los *traslata verba* están motivados por la *suavitas* (el agrado) o la necesidad (*inopia*)²⁰: su función estética (*più vaghe e belle*) se compagina con la más genuina función comunicativa, la de favorecer la *evidentia* conceptual de los referentes extralingüísticos (*le cose*), materializarlos (*farle tocar con mano*) y visualizarlos (*al senso degli occhi proprii*) para mayor satisfacción intelectual y estética (*diletto*) del receptor²¹. Del mismo modo, por *inopia* se pueden deducirse neologismos del latín, según el modelo que esa misma lengua proporciona a las lenguas vulgares. Así, Castiglione acuña «festività» y «urbanità» del latín *festivitas* y *urbanitas*, «per non ci aver altro vocabulo» (II, 43), y Boscán, que le sigue la pista con más prudencia, circunstancia más el procedimiento: «ésta por ventura, por no alcanzar vocablo proprio en nuestro romance, se podría llamar (aprovechándonos del latín) *festividad* o *urbanidad*».

De esa posibilidad de salirse de la *buena costumbre del hablar* y cometer *abusiones* Boscán derivó un criterio de traducción aprovechable, gracias al cual

²⁰ «Translata dico, ut saepe iam, quae per similitudinem ab alia re aut *suavitatis* aut *inopia* causa transferuntur» (*Orat.* XXVII, 92). Sobre la *inopia* (*linguae et sermonis*), justificación primera de las *translationes*, y la exigencia de *delectare*, también se extiende Cicerón en el tercer libro del *De oratore*, después del espacio que dedica a los *verba inusitata* y *novata*.

²¹ En la retórica clásica, poner las imágenes *sub aspectum, ante oculos* o *in conspectu animi* se presentaba en correlación con el amplio debate sobre los *traslata verba* (cfr. *Rhet. ad Her.*, VI, 68; *De inv.*, I, 104 y 107; *De orat.*, III 202; *Orat.*, 139; *Inst. Orat.*, VIII, 3, 81 y VIII 6, 19).

autorizar innovaciones léxicas como *desprecio*, *descuido* y *cuidado*, del mismo modo que Castiglione, su modelo teórico, había acuñado el término *sprezzatura*, cifra del universo social de la corte. Voy a introducir algunas consideraciones al respecto, sin pretender agotar aquí mi reflexión²².

3. «EL CORTESANO» DE BOSCÁN, MODELO DE ELOCUENCIA VULGAR

Por cuestiones de espacio, dejaré al margen el lugar que ocupa en *El Cortesano* la traducción del lenguaje figurado, y adelantaré tan solo que Boscán tiende a buscar equivalentes metafóricos más convencionalizados y reestablecer valores denotativos implícitos²³. Por lo general, suele plasmar la materia lingüística a su disposición con más audacia principalmente por lo que atañe a conceptos clave del libro, más aún si carecen de denominación propia en castellano. Es el caso de *sprezzatura*, núcleo medular de la *gracia* (I, 26), en cuya órbita semántica gravitan el disimulo de la habilidad, la llaneza agradable, el decoro, el *brío* y la *desenvoltura*, términos, estos últimos, que Boscán emplea a sus anchas, pese a que no agoten el alcance referencial del vocablo original. Para abarcarlo, Boscán necesitó ejercer aquella libertad que Canossa le reconocía a todo cortesano culto y juicioso, y consideró ante todo su relación dialéctica, en lo estético y en lo lingüístico, con la otra categoría que vertebraba la *técnica* propia de la cortesanía: la *affettazione*.

Cuando aparecen por primera vez en el libro (I, 26), Boscán se entrega a una decidida voluntad aclaratoria y proporciona al lector tres perífrasis explicativas del término «que de los latinos es llamado *afetación*»: «nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo proprio, podremos llamarle *curiosidad* o *demasiada diligencia* y *codicia de parecer mejor que todos*». Poco más adelante añadiría: «*desordenado deseo de parecer bien*» (I, 27). Tras ese desglose analítico, asigna el significado de *sprezzatura* a la voz patrimonial *desprecio*, que dota de una acepción distinta de la que tenía en castellano corriente, como ha de deducirse de la oposición que se construye con *afetación*, «de la cual nos hemos de guardar [...] usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*» (I, 27). Mediante la conexión disyuntiva de un grupo léxico paratáctico procura instituir una equivalencia estricta entre dos préstamos semánticos o voces que tenían una acepción distinta de la que adquieren en la traducción²⁴. Solo *descuido* posee, en la lengua patrimonial, un antó-

²² Que expongo de forma más exhaustiva en «“Hablando así ahora nosotros familiarmente como hablamos”: cambio discursivo y oralización en *El Cortesano* de Boscán» (en preparación).

²³ Remito de nuevo al estudio en preparación citado en la nota anterior.

²⁴ En esa técnica de la reduplicación sinonímica (Frago 2002: 56; Del Rey Quesada 2021), el término menos común aparece habitualmente en primer lugar. El relacionante disyuntivo, menos fre-

nimo que comparte la misma raíz (*cuidado*), pasible de interpretarse con «otra sinificación apartada de la propia» (I, 34), de manera que se transparente mejor su relación dialéctica y antitética. Así que el traductor, precisamente al hilo de la equivalencia *desprecio-descuido* que acaba de establecer, asigna a la voz patrimonial *cuidado* el valor léxico del latinismo *afectación* y advierte implícitamente que se trata de “un vocablo impropio” para designar lo mismo²⁵. A la pareja *desprecio-afectación* (un italianismo semántico y un latinismo) Boscán vincula los correspondientes términos patrimoniales impropios *cuidado-descuido*²⁶. Se trata, pues, de ‘términos secundarios’ que solo se pueden entender a la luz de la antinomia primaria *desprecio-afectación* y a sus oportunas paráfrasis contextualizadoras.

Al contrario de *afectación*, que se registra dieciséis veces (diecinueve, en el original), Boscán abandona *desprecio* (en favor de *descuido*) tras emplearlo tan solo cuatro²⁷. Un latinismo que tenía carta de naturaleza en la retórica clásica estaba más acreditado que un italianismo que procedía del ingenio creativo de un autor italiano: *desprecio* es a todas luces el préstamo semántico más atrevido, puesto que, en palabras de Canossa, ni es de los que «son por nosotros en nuestro uso recibidos» ni de los que se «pudiese esperar que habían de ser entendidos» (I, 34). Boscán, que no renuncia a emular la libertad lingüística de Castiglione, limita su empleo a los lugares en que se describe cuidadosamente el valor que le asigna.

Otra circunstancia que pudo propiciar la preferencia de *descuido* en detrimento de *desprecio* fue su dependencia indirecta, por no decir encubierta, de la retórica antigua: a ese mismo término, en el *Vocabulario español-latino* de Nebrija, corresponde el de *negligentia*²⁸, lexema cardinal del oxímoron *non*

cuenta que el copulativo, indica la exigencia aclaratoria ante lexemas considerados opacos o inusitados, sean ellos latinismos o cultismos genéricos. Recuértese que en la praxis traductiva se admitían ese tipo de ampliaciones: «Licebit duo verba uno reddere, et unum duobus, et in quocunque numero, ut nactus erit linguam, quin et aliquid addere, et detrahere» (Vives, *De ratione dicendi*, p. 233).

²⁵ Cortesano I, 27: «eso que en miser Roberto llamáis descuido es el mayor cuidado y (por usar del vocablo propio) la más verdadera afectación de todas».

²⁶ La mayor frecuencia de *cuidado* (veintinueve menciones contra las once de *descuido*), se debe a su polivalencia: amén de su valor impropio, aparece con el denotativo de ‘atención, diligencia, esmero’, y no solo en las locuciones *tener*, *poner* y *perder cuidado*. En cambio, *descuido* es forma léxica que siempre aparece con el significado de *sprezzatura*, menos en las locuciones adverbiales *a descuido* y *por descuido*.

²⁷ En dos menciones (I, 26 y 28) forma pareja con *afectación*, y la equivalencia con *sprezzatura* es 1 a 1; en las restantes dos (I, 27), alterna con *descuido*, que forma pareja con *cuidado*. La voz *sprezzatura* se registra diez veces en el original.

²⁸ «Negligente. cosa descuidada. negligens.tis», «Negligencia. este descuido. negligentia», «Descuido. negligentia. incuria», «Descuidado. negligens, incuriosus», «Descuidar. negligo», *Vocabulario español-latino*, s.vv.; *diligencia* traduce *gravitas*, *solertia* y *diligentia* (s.v.), y no se registra *afectación*.

ingrata y *diligens negligentia* (Orat. XXIII, 77-78), cuya estética enlaza con la medianía del canon de la *sprezzatura* y la *concordia discors* de la *gracia*²⁹. Y, por supuesto, con la *mediocritas* del estilo aticista. En la versión de Boscán, además, sintagmas cuales *llaneza avisada* y *descuidada desenvoltura* (I, 26) siguen evocando la fuente en la que el mismo Castiglione había bebido³⁰. En el *Vocabulario* de Nebrija, Boscán pudo encontrar también la equivalencia entre «cuidadoso» y *curiosus*, término con el cual, como se ha dicho, detalló el latinismo *afetación* (I, 27)³¹. La contribución lexicográfica de Nebrija le facilitó una voz patrimonial que encauzaba la raíz retórica inherente a los significados que Boscán tenía que vehicular en lengua castellana, y por eso quizá fue fácil dotarla de un valor referencial añadido de la que estaba desprovista.

Una prueba más del respaldo de la tradición retórica antigua en la traducción de Boscán se constata en el recurso a ampliificaciones que encubren citas clásicas:

fuggir quanto più si po', e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione > huir cuanto sea posible el que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo (I, 26)

È ben vero che in ogni lingua alcune cose sono sempre bone, come la facilità, il bell'ordine, l'abundanzia, le belle sentenzie, le clausule numerose > Verdad es que hay cosas que en todas las lenguas son siempre buenas, como la facilidad, la buena orden, la abundancia, las gentiles sentencias *las cláusulas numerosas que satisfagan bien al oído* (I, 36)

La primera ampliación en cursiva muestra la huella de Quintiliano en el adjetivo *odiosa*: «Nihil est odiosius affectatione»³². La segunda dilucida y glosa el tecnicismo *numerosas* (del lat. *numerus*), bajo el cual la antigua retórica recogía los fenómenos adscritos a la expresión material del discurso, como ritmo y armonía³³. Esta «significativa ampliificación» no solo documenta la atención de

²⁹ Para sus principales formulaciones en Aristóteles (*Retórica* y *Ética a Nicómaco*), Cicerón (*De Oratore* y *Orator*) y Quintiliano (*Institutio Oratoria*), véanse Saccone 1983, Scarpatti [2002: 19] y Bonora 1966, sobre posibles fuentes modernas; en cuanto al concepto de *ars est celare artem*, D'Angelo 1986.

³⁰ El oxímoron siguió informando las evoluciones de ese mismo concepto, como, por ejemplo, la *seguridad descuidada* del *Diálogo de la discreción* (Simonatti 2012) o el *descuido cuidadoso* del *Caballero perfecto* de Salas Barbadillo (Morreale 1959: I, 165, n. 2).

³¹ «Cuidadoso. curiosus», *Vocabulario español-latino*, s.v.

³² Quintiliano, *Inst. Orat.* I, vi, 39 (cfr. Pozzi 2011: 144, n. 3). Castiglione recuerda la misma fórmula más abajo (I, 38).

³³ Al contrario de lo que anota Pozzi [2011: 165, n. 36], en nuestro fragmento no necesariamente las *cláusulas* son «las palabras con que se cierran el periodo», sino oraciones, como en el

Boscán por «la experiencia auditiva de una prosa bien compuesta» (Morreale 1959: I, 26), sino sobre todo su pericia técnica a la hora de mantener un término adscrito al ámbito de la retórica gracias a una aclaración que recuerda de cerca expresiones que describen la sonoridad que deleita el oído, como *ex aurium voluptate* o *ad voluptatem arium*³⁴. Puede que no sean las únicas «figuras del hablar» retórico que se esconden en el tejido léxico del libro. Aun así, estos ejemplos permiten comprobar que, en contextos temáticos clave, donde se adensa la terminología inherente a la materia tratada y al traductor se le reclama cierta pericia técnica, Boscán, sin renunciar a la «verdad de la sentencia», procura no sacrificar *palabras* que consigan delimitar el discurso dentro ámbitos más específicos, aunque se desvíen, eso sí, de la *consuetudo*.

4. LA «BONA CONSUETUDINE» DE TRADUCIR «EL CORTESANO»

En el temprano Renacimiento, cuando en las observaciones lingüísticas de la época la *consuetudo* vino identificándose con el *sermo communis* e implicando la general condena de la *afectación*, Boscán dotó el criterio *magnum* del uso, vehículo de comunicación ordinaria de los «conceitos del alma», de un prestigio igualmente provechoso para la traducción de esos mismos «conceitos». Cuando, sin distanciarse de la teoría clásica de la traducción, considera que ceñirse a la *littera* es «ser estrecho» y ajustarse a la *sentencia* es atenerse a la verdad, su prioridad es la divulgación de «cosas que merezcan ser leídas», esto es, lograr eficiencia comunicativa «para que le entiendan» (*El Cortesano*, p. 73). Por eso no desestimó en qué lengua expresar esa *verdad*. Para hacerlo, fue necesario estar familiarizado con la materia de *El Cortesano* —y hasta con sus fuentes— y buscar las estrategias lingüísticas adecuadas para lograrlo. Las encontró en las *sentencias* del mismo libro que estaba traduciendo, que le mostró la mejor elocuencia vulgar y los principios que deberían guiar a los que hablan y escriben bien. A ellos se atuvo en su traducción.

Boscán actuó tal como un cortesano actúa en su comunicación: eligió con juicio palabras propias del acervo lingüístico del castellano de su época, sin desechar, donde fuera conveniente y necesario, voces impropias y ‘abusivas’ (*impropriae* y *novatae dictiones*), precisamente como *desprecio*, *afectación*, *descuido*

Orat. LXVII, 226: «Nec ullum genus est dicendi aut melius aut fortius quam binis aut ternis ferire verbis, non numquam singulis, paulo alias pluribus, inter quae variis *clausulis* interponit se raro numerosa comprehensio».

³⁴ Cicerón, *Orat.* XII, 38; XVIII, 58; XLVIII, 159; LXVIII, 198; LXI, 208; LXXI, 237 y esp. LX, 203, donde el sintagma remite precisamente a la melodía de la prosa (*numerus orationis*).

y *cuidado*, lexemas nucleares de la teoría lingüística y estética del libro que estaba traduciendo. Para designar lo mismo que *sprezzatura* y *affettazione*, no se limitó a tomar prestados del italiano y del latín *desprecio* y *afectación*. Para no dotar de plena responsabilidad referencial términos ajenos a la *consuetudo* del castellano y para conceptualizarlos con más *evidentia*, decidió afianzar sus significados respectivos en dos voces patrimoniales (*descuido* y *cuidado*) que sacó «in altra significazione che la lor propria» y, al respaldo de la voz-puente *neglegentia* (raíz conceptual de la *sprezzatura*), las integró en la esfera de los tecnicismos retóricos de *El Cortesano*. Lograba compensar así la audacia de su *inventio*, sin perjudicar esa ilusión de espontaneidad expresiva que seguía enlazando con el más auténtico *oficio* del lenguaje: comunicar de forma transparente «la verdad de la sentencia». Acudió, pues, a la libre creación lingüística con la cautela que Canossa recomienda a los que escriben, puesto que «en el hablar [...] pueden quizá sufrirse algunas cosas que en el escribir no se sufren» (I, 29). Y así logró, a juicio de Garcilaso, lo que recordaría Ambrosio de Morales en su *Discurso de la lengua castellana* (1546): «el *Cortesano* no habla mejor en Italia, donde nació, que en España» (en Pastor 1929: 90). Un elogio, este, que responde al criterio que Nida, en una de las primeras aproximaciones teóricas a la praxis traductiva del siglo pasado, consideraba dirimente para evaluar la calidad de una traducción: la habilidad de encubrir su origen no nativo [1975: 24-26]. Es decir, ser una imitación sin aparentarlo. Pero ese ejercicio de *sprezzatura*, que es encubrir la técnica y el esfuerzo que requiere conseguir fingir, sin ostentación, una innata y flagrante naturalidad, pudo lograrse precisamente porque Boscán tuvo la «temeridad» de no sujetarse al «molde» italiano, menos en su vertiente teórica, es decir, adoptando los principios lingüísticos que la normalización estilística de la última revisión del libro había borrado³⁵. Y no solo el dogma de la *consuetudo* y de la *proprietas*, sino también la libertad de violarlas.

BIBLIOGRAFIA

- BONORA, Ettore (1966), «Il Classicismo dal Bembo al Guarini», en E. Cecchi y N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, IV, pp. 125-597.
- CARTAGENA, Nelson (2009), ed., *La contribución de España a la teoría de la traducción*, Madrid, Iberoamericana.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, ed. A. Quondam Milano, Garzanti, 2009 [1981].

³⁵ Remito al célebre juicio de Menéndez Pidal, ya cuestionado en Morreale (1959: I, 67): «en italiano está dado el molde, no solamente la materia, y sería temeridad no sujetarse a él».

- CASTIGLIONE, Baldassarre, *El Cortesano*, trad. Boscán, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 2011 [1994].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, Real Academia española, Madrid, en línea, <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>.
- D'ANGELO, Paolo, «Per una storia del precetto *Ars est celare artem*», *Intersezioni*, VI, n. 2, 1986, pp. 321-343.
- DE LAS NIEVES MUÑIZ, María, «Il libro del *Cortegiano* tradotto da Boscán: nota su un lapsus maschile pro femminile», *Quaderns d'Italià* 6, 2001, pp. 101-108.
- DEL REY QUESADA, Santiago (2021), *Grupos léxicos paratáticos en la Edad Media romance. Caracterización lingüística, influencia latinizante y tradicionalidad discursiva*, Bern, Peter Lang.
- FOSALBA, Eugenia (2012), «A vueltas con el descuido de Garcilaso y Boscán», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecu*, Madrid, Castalia, pp. 147-165.
- FRAGO, Juan A. (2002), *Textos y norma*, Madrid, Editorial Gredos.
- GARCÍA HURTADO, Francisco (1992), «Las ideas sobre la traducción (latín-castellano) en el *Diálogo de la lengua* de Juan Valdés en relación con algunos aspectos de la moderna lexicología», *Livius*, n. 2, pp. 37-48.
- LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia general de las Indias*, Madrid, Espasa Calpe, 1941.
- LORENZO, Javier (2005), «Traducción y cortesanía: la construcción de la identidad cortesana en los prólogos al libro de *El Cortesano* de Juan Boscán», *MLN*, 120, pp. 249-261.
- NEBRIJA, Antonio (1989), *Vocabulario español-latino*. Facsímil de la 1ª edición, Madrid, Real Academia Española, 1989.
- MORENO HERNÁNDEZ (2010), Carlos, *Retórica y traducción*, Madrid, Arco Libros.
- MORREALE, Margherita (1959), *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, 2 vols.
- MOTTA, Umberto (1998), «La “questione della lingua” nel primo libro del *Cortegiano*: dalla seconda alla terza redazione», *Aevum*, LXXII, 3, 1998, pp. 693-732.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2001), «Il *Libro del Cortegiano* tradotto da Boscán: nota su un lapsus maschile pro femminile», *Quaderns d'Italià*, vol. 6, pp. 101-108.
- Nida, Eugene (1975), *Language Structure and translation*, Stanford, Calif, Stanford University Press.
- PASTOR, José Francisco (1929), *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, Madrid, NBAE, pp. 71-98.
- POZZI, Mario [2011]: véase Castiglione, Baldassar, *El Cortesano*.
- POZZI, Mario (2015), «La traduzione del *Cortegiano* e l'aspirazione spagnola a una cultura degna della nuova condizione imperiale», *Laboratoire italien*, 16. Consulta del 9 de octubre de 2023: <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/932>.
- QUONDAM, Amedeo (2016), coord., Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Roma, Bulzoni, 2 vols.
- SACCONE, Edoardo (1983), «Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier», en R.W. Hanning y D. Rosand, *Castiglione: the Ideal of the Real in Renaissance Culture*, New Have, Yale UP, 45-67.

- SCARPATI, Claudio (2002), «Baldassare Castiglione. Un orientamento sulla vita e sull'opera», in C. Scarpati, U. Motta, eds., *Studi su Baldassare Castiglione*, Milano, ISU, pp. 5-63.
- SIMONATTI, Selena (2012), «La discrezione e il 'codice italiano': intertestualità e stratigrafie nel *Diálogo de la discreción* di Damasio de Frías», in V. Nider, ed., *Il prisma di Proteo*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 225-256.
- SIMONATTI, Selena (2024), «*La (buena) conversación del Cortesano* (1534): dinámica elocutiva, marco interaccional y semántica referencial en la traducción de Boscán», *Hispania Félix*, X, 2024 (*en prensa*)
- SIMONATTI Selena (en preparación), «“Hablando así agora nosotros familiarmente como hablamos”: cambio discursivo y oralización en *El Cortesano* de Boscán».
- TERRACINI, Lore (1979), «Cuidado vs. Descuido», *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatore Editore, pp. 57-228.
- VIVES, Juan Luis, *De ratione dicendi*, ed. E. Mattioli, introd. E. Hidalgo-Serna, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, La città del sole, 2002.

ASSIGNATURA: CRÍTICA LITERÀRIA
PROFESSORS: GABRIEL FERRATER I FRANCISCO RICO
CURS 68-69
FACULTAT DE LLETRES
UAB

Enric Sullà

In memoriam

Gabriel Ferrater (27 d'abril de 1972)

Francisco Rico (27 d'abril de 2024)

Vaig decidir posar per escrit els meus records de l'assignatura de *Crítica Literària* que Gabriel Ferrater i Francisco Rico van explicar entre el gener i el juny de 1969 en ocasió de l'Any Ferrater, el 2022, abans que els fets perdessin l'interès que els conferia la celebració i, sobretot, abans que el temps me'ls esborrés. L'ocasió la van proporcionar les preguntes de Jordi Amat sobre l'entrada de Ferrater a la UAB per a la seva obra *Vèncer la por. Vida de Gabriel Ferrater* (Edicions 62, 2022). Va ser una conversa telefònica en què vaig respondre sense preparació prèvia, sense notes, esprement la memòria; un cop acabada, em vaig adonar de les imprecisions i de les llacunes que presentaven els meus records –algunes incorporades al llibre. Va ser aleshores que em vaig proposar no solament d'ordenar totes les dades que recordava sinó de verificar-les, i d'ampliar-les si arribava el cas, comptant amb la memòria dels companys i companyes que també havien cursat l'assignatura o eren a la Facultat aleshores. Naturalment, la celebració de l'Any Ferrater em va portar a fixar-me més en la seva aportació a l'assignatura que no pas en la de Francisco Rico. En aquestes notes procuro equilibrar l'una i l'altra.

I

Ja lluny l'Any Ferrater, si avui encara val la pena de recordar la participació de Gabriel Ferrater en l'assignatura de *Crítica Literària* és, en primer lloc, perquè va ser la manera com va entrar de professor a la UAB, on va romandre ensenyant Lingüística els cursos 1969-1970, 1970-1971 i 1971-1972, en concret

fins l'abril de 1972; en segon lloc, perquè les lectures del curs són representatives dels debats teòrics del moment; i, en tercer lloc, no tant per la influència que aquesta assignatura va tenir en la formació dels estudiants que la van cursar (encara que a mi em va influir de manera decisiva, perquè he estat professor de Crítica Literària, i d'assignatures semblants, a la UAB de 1974 a 2014), sinó per la que van tenir les successives assignatures de Lingüística i, sobretot, per la fascinació personal i intel·lectual que Ferrater va exercir en molts estudiants.

Francisco Rico també es va incorporar a la UAB aquell curs per fer l'assignatura de *Crítica Literària*, i hi va romandre fins a la jubilació el 2012. Mirant enrere, m'adono que ell també em va influir més del que havia suposat abans de començar aquest exercici de memòria. Encara que amb el pas del temps se n'allunyaria, en aquests primers anys a Rico li interessava la teoria de la literatura, i és en aquest aspecte que em va influir, sobretot per la descoberta dels textos dels formalistes russos –decisiva en la meva formació teòrica– o la lectura de Dámaso Alonso, és a dir, la lectura de la poesia.

Li he d'agrair a Rico que, anys a venir, m'ajudés en un moment decisiu. Quan acabava la llicenciatura, el setembre de 1973, s'obria un període d'espera fins a la incorporació al servei militar el gener de 1974. En un moment en què jo no tenia cap expectativa laboral, Rico em va oferir dues feines remunerades; primer, dues traduccions del francès d'articles sobre Garcilaso –un de M.I. Gerhardt, l'altre d'A. Mas–, publicats tots dos al recull *La poesía de Garcilaso*, a cura d'Elías L. Rivers (Barcelona, Ariel, 1974); i després, la traducció, també del francès, amb notes complementàries, del manual de R. Bourneuf i R. Ouellet, *La novela* (Barcelona, Ariel, 1975), que potser va ser un primer pas cap a la meva especialització posterior en teoria de la narració.

2

El que presento tot seguit és bàsicament la *reconstrucció* de les lectures del curs feta a partir dels meus records i de les converses amb companys de curs que hi han aportat els seus records (David Carreras, Enric Cassany, Mariona Costa, Jaume Creus, Elisenda Ferran, Josep M. Fulquet, Xavier Lamuela, Silvia Mendlewicz, Núria Nardi, Enric Olivé, Júlia Samaranch i Mila Segarra). La llista de llibres que en resulta ha estat verificada amb els volums que tinc a la meva biblioteca, les dates de compra dels quals, en un percentatge elevat, han corroborat la relació amb l'assignatura.

Jordi Cornudella, editor i marmessor del llegat Ferrater, i Gonzalo Pontón, professor de la UAB i col·laborador de Francisco Rico, m'han facilitat docu-

mentació acadèmica de l'assignatura. Rosa M. Udina, secretària de la Facultat, també m'ha proporcionat informació útil. Vaig mirar de verificar totes les dades disponibles amb Francisco Rico; coneixedor que aquest patia una pèrdua de memòria –i la seva havia estat extraordinària–, vaig preguntar primer al seu fill, Daniel Rico, si estava en condicions de rebre'm, el qual em va indicar que l'hi demanés a Victoria Camps, l'esposa de Rico; el dia adequat per veure'ns va ser el 8 de febrer de 2023. He incorporat les dades rellevants que em van facilitar tant Francisco Rico com Victoria Camps. Sense la seva generosa col·laboració no hauria pogut completar aquesta reconstrucció.

3

La Universitat Autònoma de Barcelona va instal·lar la Facultat de Filosofia i Lletres a la planta superior del claustre del monestir de Sant Cugat del Vallès, on, el 30 d'octubre de 1968, els estudiants van començar el primer curs. Segons Rosa M. Udina («Els primers anys de la Facultat de Lletres de la UAB, a Sant Cugat», *Gausac*, 55 (2022), 159-160), el nombre d'estudiants matriculats era de 120. Pel seu costat, Josep Canals («A Sant Cugat. El català a la universitat», *Serra d'Or*, 118 (1969), 23-24), company de promoció, va fer una enquesta sobre l'ús de la llengua catalana a 112 estudiants matriculats, amb el resultat que 80 l'havien triat com matèria optativa.

Una reunió de presentació del curs es va fer a la seu de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, institució que dirigia Frederic Udina Martorell, que també era el degà-comissari de la Facultat de Lletres. De Frederic Udina Martorell puc dir, d'un costat, que va tenir sempre una actitud oberta, tolerant i comprensiva amb l'alumnat i, de l'altre, que va obrir les portes de la universitat a molts intel·lectuals catalanistes i d'esquerres, tot i ser ell de dretes, posició que mai no va amagar.

El curs 68-69 es van escollir quatre delegats dels estudiants (Enric Roca, José M^a Latorre, Enric Olivé i Enric Sullà) que assistien als claustres que se celebraven a la seu de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

Un fet remarcable que el David Carreras m'insta a explicar és que l'alumnat de la Facultat va fer una vaga al cap de pocs dies de començar el curs per exigir la reducció del nombre d'assignatures a què ens havíem hagut de matricular: set en concret La vaga va tenir un èxit immediat i el deganat ens va permetre reduir el nombre d'assignatures a cinc: tres de troncal i dues d'optatives. Així va ser com el David Carreras i jo, entre d'altres, vam poder deixar les assignatures de Llengua Llatina i Llengua Grega. Jo havia començat el llatí amb el professor Virgilio Bejarano i el grec amb el professor Josep Alsina.

L'alumnat del curs es va repartir en dos grups, A i B. Jo pertanyia al grup B i vaig fer cinc assignatures amb aquest professorat: *Llengua Castellana*, José García López; *Història d'Espanya*, Carlos Seco Serrano; *Història de l'Art*, José Milicua; *Llengua Catalana*, Joan Solà; i *Crítica Literària*, Guillermo Díaz-Plaja, substituït després per Gabriel Ferrater i Francisco Rico.

4

En efecte, Guillermo Díaz-Plaja va ser el professor que es va encarregar de l'assignatura de *Crítica Literària*; feia les classes els dissabtes i els dilluns. Però ni jo recordo, ni cap dels companys i companyes de curs amb qui he parlat, no recorda què ens explicava a classe. El que sí que m'ha quedat gravat és que es treia de la butxaqueta de l'armilla un rellotge dels de cadena i el feia anar com un pèndol per indicar alguna mena d'alternança històrica: classicisme/barroc, potser romanticisme/classicisme o alguna cosa així. El moviment tenia un efecte vagament hipnòtic. També recordo que la classe la feia en castellà, però no em/ens consta que ens proposés cap lectura, ni tan sols un manual. Potser per això, quan Díaz-Plaja va anunciar que ens faria un examen, els estudiants del curs en vam parlar entre nosaltres i crec que no m'equivoco si dic que tothom estava d'acord que no hi havia matèria per fer-lo, perquè no teníem apunts, no teníem res. Va ser, doncs, un acord de tota la classe dir-li a Díaz-Plaja el dia de l'examen que no hi havia matèria per fer-lo.

Recordo prou bé aquell dia perquè em va tocar parlar a mi, com a delegat de curs present a l'aula. Enric Cassany em diu que ell també se'n recorda molt bé de l'escena, i de l'aula i tot on fèiem l'assignatura. Així doncs, en representació de la classe li vaig dir a Díaz-Plaja que no hi havia prou matèria per fer l'examen. Crec que ell ens va preguntar si ens negàvem a fer l'examen i, tot i que li vaig dir que no era ben bé això (encara que era això, al capdavant), es va aixecar d'una revolada i va sortir de l'aula. Cal dir que la seva reacció va sorprendre tothom.

Vull precisar que m'ha escrit Enric Olivé i em diu que ell, que també era delegat de curs com jo, va ser qui va parlar amb Díaz-Plaja en nom de la classe. Descriu l'escena d'una manera més dramàtica, amb un to de revolta. El que devia passar, suposo, és que vam parlar tots dos com a delegats de curs. Quant al to, no recordo pas que hi hagués cap tensió particular.

Encara no ens havíem recuperat de la sorpresa que ens va produir la sortida de l'aula de Díaz-Plaja que el degà-comissari, Frederic Udina, va entrar per preguntar-nos «què li heu fet al Díaz-Plaja», perquè aquest li havia dit que se n'anava. I el fet és que no va tornar (segons Jordi Amat, en algun lloc Díaz-

Plaja ha deixat escrit, no puc dir on, que la seva reacció va ser exagerada: és evident que ho va ser). Era el desembre de 1968.

Segons Enric Olivé, va ser a ell, després de la classe, a qui Frederic Udina va preguntar què li havíem fet els estudiants a Díaz-Plaja. L'observació em fa pensar que els estudiants no vam romandre a l'aula sinó que en vam sortir i va ser aleshores que el degà va preguntar què havia passat. Es lògic, com ho és que li ho preguntés a Enric Olivé com a delegat de curs.

Aquest incident el descriu M^a Angeles Cabré com si fos una revolta (*Gabriel Ferrater*, Barcelona, Omega, 2002: 251-252); el conta de manera detallada Jordi Amat (*Vèncer la por. Vida de Gabriel Ferrater*, Barcelona, Edicions 62, 2022: 354-355); també en donen notícia Jordi Cornudella i Núria Perpinyà (*Àlbum Ferrater* (Barcelona, Quaderns Crema, 1993: 158) i Marina Porras a «Sobre Gabriel Ferrater» (pròleg a *Donar nous als nens. Antologia*, Barcelona, Comanegra, 2022: 88 i 88-91). No en diu res Josepmiquel Servià (*Gabriel Ferrater: reportatge en el record*, Barcelona, Pòrtic, 1978).

5

A la correspondència amb Joan Ferraté (19 d'octubre de 1968), Gabriel Ferrater li explica: «St. Cugat va enfollit, perquè aquella farsa de posar-hi una universitat sembla que s'ha engegat. Només sé que en Valentí i en Comas hi faran de professors. La setmana que ve he de veure en Comas, que un dia em va fer insinuacions per ara inexplicades, o sigui que em penso que també em trobaré dalt d'aquest autobús» (*Papers, cartes, paraules*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 452). El cert és que, pel camí que fos, Ferrater va acabar «dalt d'aquest autobús», on va ser molt ben acollit.

Segons que em va explicar Francisco Rico, Frederic Udina li va proposar a ell fer-se càrrec de l'assignatura de *Crítica Literària*, un cop es va confirmar que Díaz-Plaja no tornaria. Encara que Rico no recordava amb precisió si va ser perquè ell tenia molta feina —com bastants professors d'aquell curs també feia classe a la UB—, per amistat o per donar-li un cop de mà, el cas és que li va proposar a Gabriel Ferrater compartir l'assignatura (però veg. J. Amat 2022: 347, 349). És segur que hi havia amistat entre Ferrater i Rico, i que aquest el respectava i admirava. Victoria Camps em va explicar que quan Ferrater vivia amb Jill Jarrell, els havien tingut com a convidats en diverses ocasions.

Corre la brama que a Ferrater se li va fer un contracte de jardiner o d'un concepte com aquest. Però la Rosa Maria Udina, secretària de la Facultat, ho desmenteix rotundament, encara que no recorda quina mena de contracte era. Com que no ha estat possible consultar l'arxiu de la UAB, tampoc no es pot

saber si el tipus de contracte tenia a veure amb la titulació acadèmica de Ferrater en aquell moment. Encara que M.A. Cabré sosté que Ferrater mai no va tenir el títol de llicenciat (2002: 211-213), el que és segur és que havia acabat els estudis però no va arribar a abonar els drets del títol, segons consta a la documentació acadèmica que conserva Jordi Cornudella.

Resumint: Francisco Rico i Gabriel Ferrater van fer l'assignatura de *Crítica Literària* de gener a juny de 1969. He pogut saber que Ferrater feia les classes els dissabtes, segons que recorden Xavier Lamuela i Mila Segarra; per tant, Rico les feia el dilluns.

6

A la llista de qualificacions de l'assignatura de *Crítica Literària* conservada entre els papers de Ferrater que m'ha fet arribar Jordi Cornudella, hi ha matriculats 31 alumnes; a mà, Ferrater hi va afegir dos noms més; per tant érem trenta-tres alumnes matriculats; ara, consta que un feia el servei militar (però té qualificació) i que un altre era oient «oficial» (sense qualificació).

Gràcies a Gonzalo Pontón, he pogut consultar la llista de qualificacions de l'assignatura de *Crítica Literària* que guardava Francisco Rico al seu despatx. Aquesta llista que sembla oficial de l'assignatura, els noms no apareixen en ordre alfabètic, i hi consten 41 estudiants, només 26 dels quals tenen una qualificació; a la mateixa llista hi consten sis estudiants més amb el nom afegit a mà, tots aquests degudament qualificats. Superposant les llistes de qualificacions de Ferrater i Rico, em surt una llista de 32 estudiants que deu ser la definitiva. També em consta que com a oients a les classes de *Crítica Literària* hi assistien, amb més o menys assiduïtat, Mila Segarra, Xavier Lamuela i Josep M. Fulquet (segons comunicació personal).

Jordi Cornudella observa que vint alumnes van fer el treball amb Ferrater, perquè el nom de l'autor estudiat figura al costat de la qualificació; sembla, doncs, que la resta el devia fer amb Rico. He pogut completar la llista d'autors triats comparant les llistes de l'un i de l'altre, però cal dir que hi ha algunes discrepàncies entre l'una i l'altra, potser perquè l'estudiant va proposar un treball diferent a cada professor i ara no es pot saber quin va ser l'autor triat a la fi. Tenint en compte aquests vacil·lacions, els autors objecte d'estudi van ser: a) escriptors: P. Valéry, S. Espriu (dos), R. Tagore, C. Riba, N. Oller, A. Carpentier, F. Quevedo; b) teòrics: D. Alonso (dos), M. Arnold (dos), J.M. Castellet (dos), T.S. Eliot, L. Goldmann (tres), R. Jakobson (dos), G. Lukács (un o dos), G. Lukács i B. Brecht, J. Ortega y Gasset, I.A. Richards, J.-P. Sarte (quatre), L. Spitzer. En el meu cas, a la llista de Ferrater consta que he triat Lukács com a tema de treball, però a la de Rico hi diu que el vaig fer

sobre *Poesía española*, de Dámaso Alonso, probablement perquè la poesia era el gènere literari que m'interessava més en aquell moment.

A l'extrem superior dret del primer full de qualificacions de Rico s'hi pot llegir una columna de noms d'autors que entenc que van ser objecte dels treballs dels estudiants; la reproduïxo segons l'ordre de disposició: Spitzer, Alonso (segurament Dámaso Alonso), Eliot, Richards, Jakobson, Barthes, Goldmann. Cap estudiant no va triar Barthes.

Ni Francisco Rico, ni cap dels antics alumnes amb qui m'he posat en contacte, ni jo mateix, no conserva cap programa ni llista de lectures de l'assignatura. És lògic, doncs, que en la llista que he pogut reconstruir s'hi barregin lectures proposades tant per Ferrater com per Rico. Per acabar-ho de complicar, l'hivern del 69 va ser el de l'estat d'excepció (del 24 de gener al 25 de març) i és possible que es perdessin algunes classes i per tant no es fessin totes les lectures.

Rico em va donar a entendre que ell va ser el responsable de la major part de les lectures, amb la lògica intervenció de Ferrater. Com he dit abans, Rico va continuar fent una assignatura de *Crítica Literària* –amb l'especificació «poesia i narrativa»– a la Facultat; gràcies a Gonzalo Pontón n'he pogut consultar els programes dels cursos 75-76 i 77-78 i he comprovat que hi ha dues lectures que coincideixen amb les de l'assignatura del 1969: la *Teoría literaria*, de Wellek i Warren, i l'article «Linguistics and poetics», de R. Jakobson; el formalisme rus hi apareix de manera indirecta, un any amb el llibre d'Antonio García Berrio, *Significación actual del formalismo ruso* (Barcelona, Planeta, 1973) i l'altre any amb la magnífica monografia de Victor Erlich, *El formalismo ruso* (1955, 1965; Barcelona, Seix Barral, 1974); també afegeix a la bibliografia la *Poétique* de T. Todorov (París, Seuil, 1973).

7

Donat que no es pot saber en quin ordre les vam fer, he disposat les lectures segons la data de publicació de l'original: Matthew Arnold, *Culture and anarchy* (1883); György Lukács, *La teoria de la novel·la* (1920); I.A. Richards, *Lectura y crítica* (1929); T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica* (1933); Dámaso Alonso, *Poesía española* (1950); Roman Jakobson, «Linguistics and poetics» (1958); Roman Jakobson i Claude Lévi-Strauss, «“Les chats” de Charles Baudelaire» (1962); Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela* (1965); i l'antologia *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, a cura de Tzvetan Todorov i prefaci de Roman Jakobson (1965).

El manual de curs va ser la *Teoría literaria* (*Theory of literature*, 1942, 1947, 1949) de René Wellek i Austin Warren (Madrid, Gredos, 1953, 1966 4^a edició;

traducció de José M^a Gimeno). Vaig comprar-lo l'onze de gener del 1969. A més, Jordi Amat ha trobat una postal meva de l'estiu d'aquell mateix any adreçada a Ferrater en què li dic que m'he llegit el llibre.

8

Curiosament tinc ben present *Cultura i anarquia* (*Culture and anarchy*, 1869, 1875, 1883), de Matthew Arnold, que la majoria d'estudiants no vam llegir perquè ni sabíem prou anglès ni teníem el llibre a l'abast. El tinc present per dues raons: la primera és que, en un claustre, l'Eduard Valentí Fiol va preguntar què ens feia llegir a classe Ferrater i quan li vaig esmentar Matthew Arnold, ell no se'n va estranyar gens; la segona és perquè recordo haver-li sentit a dir a Ferrater que la Maka (M. Carmen) Abraham sí que el podia llegir ja que havia estat educada en anglès (això no obstant, ella va fer el treball de curs sobre Paul Valéry). També Margarida Cuyàs i la malaguanyada Rita Triay van fer el treball sobre Matthew Arnold.

Com Enric Cassany i Enric Olivé, recordo haver llegit *La teoria de la novel·la*, de György Lukács (1920; Barcelona, Edicions 62, 1965, traducció de Michael Faber-Kaiser). Rico no recorda qui va proposar-lo, si ell o Ferrater, el qual sembla que l'havia llegit força, encara que si aleshores Lukács era la gran autoritat en la crítica marxista, cal dir que aquesta obra en concret no en té res, de marxista.

Enric Cassany m'he fet memòria de T.S. Eliot i I.A. Richards. Jo no me'n recordava, però he verificat que em vaig comprar *Función de la poesía y función de la crítica* (1933), de T.S. Eliot (Barcelona, Biblioteca Breve de Bolsillo, 1968, traducció i pròleg de Jaime Gil de Biedma) l'u de febrer del 1969. (El 7 de febrer del 69 em vaig comprar *Críticar al crítico*, de l'Eliot, potser estirant el fil.) Rico em va dir que va ser ell qui va proposar Eliot, entre altres coses per la seva amistat i afinitat amb Jaime Gil de Biedma; Ferrater no hi devia trobar cap inconvenient, perquè Eliot proposava el que ell havia fet a les lliçons que després esdevindrien el *Curs de literatura catalana contemporània* (Barcelona, Empúries, 2019).

Rico no estava gaire convençut que I.A. Richards constés en la llista de lectures perquè *Lectura i crítica* (*Practical criticism*, 1929; Barcelona, Seix Barral, 1967) no és un llibre que permeti una aplicació. De fet, el meu exemplar és datat el 7 de desembre del 1968, així que no el vaig comprar per a l'assignatura, encara que hi podria encaixar. Per cert, el llibre de Richards va ser traduït per Helena Valentí, potser un encàrrec de Ferrater en el període en què va ser director literari de Seix Barral; ara, pels defectes de la traducció és palès que ningú no va revisar el text com hauria calgut.

Amb Rico vam llegir *Poesía española*, de Dámaso Alonso (Madrid, Gredos, 1966, 5^a edició; la primera és de 1950), perquè —em va dir en l'entrevista— era un llibre “pràctic”, és a dir, oferia models de lectura de passatges d'obres concretes. Ho corrobora que el meu exemplar de *Poesía española* du la data del 27 de gener. Altrament, Rico em va dir que no trobava “pràctic” *Materia y forma en poesía*, d'Amado Alonso (Madrid, Gredos, 1965, 3^a edició; la primera és de 1955) i probablement no formava part de la llista de lectures. Però se'n devia parlar a classe i el vaig trobar prou interessant per comprar-lo el 28 de febrer del 1969. Rico també ens devia parlar de Leo Spitzer perquè és un dels noms que figura al marge de la seva llista de qualificacions de l'assignatura.

Enric Cassany i Mila Segarra recorden que ens van parlar de Roman Jakobson. Rico em va confirmar que a ell li interessava molt (reconeix l'interès, i alhora el matisa, el 1987, a «Discurso contra el método», recollit a *Los discursos del gusto*, Barcelona, Destino, 2003, p. 45) i no cal dir que Ferrater coneixia tant l'obra lingüística com la crítica literària de Jakobson. Sobre això em diu Jordi Cornudella: «El 10 de març del 67, com a director literari de Seix Barral, el Gabriel va escriure a Jakobson *himself*. I no era la primera carta: diu que abans ja li havia escrit interessant-se pels drets de *Sound and meaning*. A Jakobson se'l sabia la mar de bé, esclar (*Papers, cartes, paraules*, p. 442)». En efecte, Ferrater va escriure una carta a Jakobson el 6 de maig de 1966 per proposar-li la traducció de *Sound and meaning*, perquè l'editorial que l'havia anunciat —M.I.T. Press— li havia comunicat que «has not, and probably never will be written», tot i que va acabar sortint a llum el 1978 (va aparèixer, però, el 1976 en francès a Minuit); també li preguntava pels textos sobre “estilística” que havien d'aparèixer als *Selected writings* (*Papers, cartes, paraules*, p. 407-408). El 10 de març de 1967 li tornava a escriure anunciant-li que Seix Barral tenia una opció indefinida sobre *Sound and meaning*, i li mostrava interès pels textos sobre estilística que no acabarien sortint fins al volum 3 dels *Selected writings* (*Poetry of grammar and grammar of poetry*, La Haia, Mouton, 1981), entre els quals hi hauria l'article sobre Baudelaire objecte del proper paràgraf (*Papers, cartes, paraules*, p. 442-446).

Mila Segarra em confirma que Ferrater ens va parlar a classe de l'anàlisi de R. Jakobson i C. Lévi-Strauss de «Les chats», de Baudelaire (1962), que coneixien tant Ferrater com Rico. En una carta a Joan Ferraté del 16 d'abril del 1966, Gabriel Ferrater diu que «quant a Jakobson, conec només una anàlisi de *Les chats* de Baudelaire, a part d'un article sobre “Lingüística i poètica” amb alguns exemples d'anàlisi; m'interessa moltíssim qualsevol cosa d'anàlisi estilística que coneguis d'ell, mentre no sigui en txec o rus» (*Papers, cartes, paraules*, p. 391); però l'opinió ha canviat del tot en una carta posterior, del 10 de novembre de 1966, on li diu que ha «llegit [l'article] que tracta dels *Chats* (i, la

veritat, m'ha esgarriat)» (*Papers, cartes, paraules*, p. 413). Cal dir, però, que l'article de Jakobson i Lévi-Strauss no es va divulgar en castellà fins el 1970 en un volum miscel·lani sobre *Estructuralismo y literatura* (Buenos Aires, Nueva Visión, a cura de José Szabón) segons la bibliografia que he consultat, i per això, si ens en van parlar, tampoc no hi vam accedir.

Tant Ferrater com Rico van parlar (ho recorda Enric Olivé) de la conferència «Linguistics and poetics» (1958), on Jakobson exposa la coneguda fórmula de la funció poètica. El llibre on es recull és de 1960: T.A. Sebeok (ed.), *Style in language* (Cambridge, Ma., M.I.T. Press). No sé com el vam poder llegir els estudiants. Però està clar que Ferrater el coneixia i, certament, a Rico li interessava molt aquest article perquè el posava com a lectura obligatòria als seus cursos de *Crítica Literària*.

Elisenda Ferran i Núria Nardi van fer un treball conjunt sobre *Para una sociología de la novel·la* (1964, 1965), de Lucien Goldmann (Madrid, Ciencia Nueva, 1967, traducció de Jaime Ballesteros i Gregorio Ortiz). Rico em va confirmar que el va proposar ell; s'hi refereix com «mi antiguo colega» al pròleg a *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona, Seix Barral, 1970, 1973 2a, p. 9).

També hi ha textos de Roman Jakobson a l'antologia a cura de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (París, Seuil, apareguda a primers del 1966, però amb peu d'impremta del 1965). Rico em va confirmar que ell va proposar l'antologia. Ferrater l'havia llegit ben aviat, perquè menciona el recull de Todorov en una carta a Jakobson del 6 de maig de 1966: «I have finished reading *Théorie de la littérature*, the selection of "formalist" texts published in France, and I have been enormously interested» (*Papers, cartes, paraules*, p. 407 i 408); al pròleg de *Setembre* 30, llibre de versos de Marta Pessarrodona publicat el 1969, però escrit abans, s'hi refereix una altra vegada fixant-se en dos dels formalistes més representatius: «[E]n art tot és forma, i les formes d'art realista són precisament forma i no cap altra cosa. No recordo si va ésser Roman Jakobson o Viktor Shklovski el rus que, fa prop de mig segle, es va creure obligat a recordar al seu país aquesta veritat primària» (*Papers sobre literatura*, Barcelona, Edicions 62, 2023, p. 312). Jo no vaig oblidar els formalistes, però el meu exemplar de l'antologia té data del desembre de 1972.

Tornant a l'antologia de T. Todorov, Rico la cita a *La novela picaresca y el punto de vista* (1970), on també hi ha referències a la semiologia de Roland Barthes, als llibres teòrics sobre la novel·la de Michel Butor i Alain Robbe-Grillet; hi cita, a més, la traducció al castellà d'*Apocalípticos e integrados* d'Umberto Eco (1964, Barcelona, Lumen, 1968).

Repassant la llista de treballs de curs dels estudiants, és ben possible que una de les lectures fos Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (París, Gallimard, 1948, reimprès el 1967), obra i autor eren, en tot cas, referències

obligades aleshores. Per cert, el meu exemplar, en un estat de destrucció avançat, és datat el 21 de gener de 1969.

9

De lectures pròpiament literàries, en recordo dues amb Ferrater. Amb ell vam comentar *La playa* (1942), de Cesare Pavese, traduïda per Juan Antonio Masoliver (Barcelona, Biblioteca Breve de Bolsillo [Seix Barral], 1968). L'exemplar d'aquesta edició de *La playa* (que conté altres narracions) el vaig comprar el 6 d'abril del 1968. Al final de la narració hi conservo una nota manuscrita que segur que recull una observació de Ferrater: una olivera interpretada com a símbol sexual (potser a la manera com interpreta alguns símbols de *Solitud*).

Tocant a *La playa*, em diu Jordi Cornudella: «El Gabriel havia llegit la novel·la molts anys enrere, i li agradava molt. A l'entrevista que li va fer Roberto Ruberto el 25 d'agost del 69 diu que una vegada va començar una novel·la però que ho va deixar perquè li sortia un plagi de *La spiaggia* i de *The great Gatsby* (*Cartes a l'Helena*, [Barcelona, Emprúries, 1995], p. 136). A Seix Barral n'havia sortit una traducció d'Enrique Sordo el 1958; la traducció nova de J.A. Masoliver (que era de la colla de l'Helena Valenti) va sortir a la Biblioteca Breve de Bolsillo el 1967, o sigui que no es pot descartar gens que la iniciativa de recuperar la novel·la en una traducció nova fos del Gabriel».

Estirant el fil de la memòria recordo que ens va parlar prou de Cesare Pavese, segurament també de la poesia, i ens va dir que *El bell estiu* (1940, publicat el 1949) estava molt bé perquè explicava la pèrdua de la innocència d'una noia, un fet important en la seva vida, però que fracassa quan dedica una altra novel·la, *El diable als turons* (1948, publicat el 1949) a contar la iniciació d'un noi, un fet que no té una importància equivalent segons Ferrater.

Una altra lectura de què Ferrater va parlar bastant, no sé si dins o fora de la classe, va ser *El doctor Glas* (1905), de Hjalmar Söderberg (Barcelona, Biblioteca Breve de Bolsillo [Seix Barral], 1968); ens va explicar com havia anat el procés de traducció (va començar partint de les versions a l'anglès i l'alemany i va acabar traduint-la del danès) i ens la va elogiar. Ho corrobora que el meu exemplar està datat el 4 de març del 1969.

Es possible que ens parlés d'un cas semblant de traducció: *La seducción* (*Pornografia*, 1960), de Witold Gombrowicz (Barcelona, Seix Barral, 1968), una traducció que també va encetar en una llengua que no era l'original i va acabar traduint directament del polonès. El meu exemplar, però, és de gener de 1976.

També recordo que ens va parlar elogiosament de *Cavalleria roja* (1926), d'Isaac Babel, que només vaig poder llegir quan se'n va publicar la traduc-

ció castellana de Josep M. Güell, amb pròleg de Lionel Trilling (*Caballería roja*, Barcelona, Barral Editores, 1971; vaig comprar-ne un exemplar l'abril de 1972). (N'hi ha edició en català: *La Cavalleria Roja*, Barcelona, Edicions 62, 1986, traducció de Monika Zgustová.) Del recull en destacava alguns contes, «El meu primer ànec» sobretot, la qual cosa no ha d'estranyar perquè li havia dedicat un poema «Babel'» que només s'entenia si l'explicava ell.

Mila Segarra em diu que Ferrater també ens va parlar de la poesia de Charles Baudelaire, la qual cosa lliga prou amb el comentari de l'anàlisi de «Les chats» de Jakobson i Lévi-Strauss. L'atenció a Baudelaire la corroboraria la troballa de Jordi Cornudella entre els papers de Ferrater d'un plec de còpies en ciclostil d'un poema mecanografiat de Baudelaire («Un voyage à Cythère») i d'un altre de Victor Hugo («Cérigo, I»).

Amb la mateixa lletra de màquina, també hi ha un full amb la traducció al català de «Dover Beach», de Matthew Arnold, que sí que recordo. També ho recorda Josep M. Fulquet que hi venia d'oient.

Més que conceptes o teories, allò que vam poder aprendre amb Gabriel Ferrater i Francisco Rico va ser a llegir millor. De cultura vastíssima, amb interessos prou diferents, tots dos eren capaços de fer lectures minucioses, reveladores i engrescadores, i crec que, poc o molt, cadascú a la seva manera, ens en van transmetre l'exigència. Amb el temps, Ferrater em va facilitar l'accés a la poesia de Carles Riba, i Rico, crec que el curs següent, en una assignatura sobre literatura espanyola, va saber fer-me llegir la poesia de Gustavo Adolfo Bécquer i Rubén Darío més enllà dels tòpics.

IO

Parlant d'Umberto Eco i en concret d'*Apocalípticos e integrados* (1964), recordo que el vam comentar amb José Milicua, professor d'història de l'art. Milicua era, a més, amic de Ferrater, amb qui havia coincidit com a col·laborador de *Laye* (1951-1954); més endavant, quan Milicua va deixar la secció de crítica d'art al *Diario de Barcelona* (1953-1954), el va substituir Ferrater (1954 i 1955).

A classe recordo que ens vam centrar en l'anàlisi d'una tira del *comic* Charlie Brown. José Milicua era un savi, un *connaissanceur*, que llegia molt i escrivia poc; d'ell, historiador al capdavant (tenia una biblioteca fabulosa sobre la guerra civil espanyola), recordo dues recomanacions: *Martín Lutero*, de Lucien Febvre (1928; Mèxic, FCE, 1956), i *El nacimiento de la clínica*, de Michel Foucault (1963; Mèxic, Siglo XXI, 1966), que encara no tenia la fama de què va gaudir aviat.

També amb José Milicua un grup d'alumnes (entre els quals David Carreiras, Margarida Cuyàs, Víctor Oller, Jaume Santacana, Mila Segarra, Jaume

Socias) vam fer un seminari els dissabtes a la tarda, després de dinar al Mesón, al qual van assistir Francisco Rico (recordo una lectura magistral de l'«Oda a Salinas», de Fray Luis de León, que Rico, en la nostra entrevista, em va dir que no havia publicat mai), Gabriel Ferrater i Marta Pessarrodona (en tinc un record precís), Joan Ferraté (allí el vaig conèixer) i crec que, algun dia, Narcís Comadira, Dolors Oller i potser Salvador Oliva, però d'això no n'estic tan segur.

(abril de 2024, revisat el juny i juliol)

EL PRÓLOGO DE LAS «FLORES DE
LOS “MORALES DE JOB”»: ¿INDICIO DE UN
PERO LÓPEZ DE AYALA HUMANISTA?

Barry Taylor
The British Library

Los *Moralia in Iob* de San Gregorio Magno (Papa Gregorio I, 590-604) fueron una presencia constante en la visión del mundo de Pero López de Ayala (1332-1407) (López de Ayala, estrofas 94-97, 103-104, 106-116, 497-616). En el *Rimado* expresa su admiración por la obra del santo:

quando yo algunt tiempo me fallo más espaçiado,
busco por donde lea algunt libro notado,
por fallar buen enxienplo, e ser más consolado,
e me provee Dios segunt lo deseado.
Non podría yo tanto a Dios agradecer
quantos bienes resçibo sin yo lo merescer;
fallé Libros Morales que fuera conponer
el papa Sant Gregorio, el qual yo fui leer.
(estrofas 920-921)

y dedica más de mil estrofas (920-2168) a una glosa en verso del texto gregoriano (Coy 1977b). En la década de 1370-1380 tradujo en prosa y glosó los *Morales* en tres volúmenes (mss BNE 10136-10138) (Coy 1977b:145), aunque las glosas no son de la mano de Ayala sino de un copista profesional (véanse las imágenes de la Biblioteca Digital.) Existe también un compendio de los *Morales* (BNE 12720; Orduna 907) cuya autoría se desconoce.

A partir de la traducción ayaliana y las notas marginales con las que Ayala glosó su traducción se confeccionaron las *Flores de los «Morales de Job»* (ms Esc b.ii.7) (Coy 1977a). Que dicho compendio sea de la minerva de Ayala está aceptado por la crítica (López de Ayala ed. Branciforti VIII-IX; García xxv; Adams 107). El texto del prólogo es como sigue:

Aqui comiençan las *Flores de los «Morales de Job»*.

PROLOGO

Este libro es llamado *Flores de los «Morales sobre Job»*, que son dichos de muchos buenos enxenplos y de buenas dotrinas y de buenas reglas para bien bevir espiritualmente y

moral y onestamente. E por eso son dichos flores, porque asy como las flores en el arbol parescen bien y fazen el arbol mas fermoso y son demuestra del fruto que llevara el arbol ca dellas nasce el fruto, bien asy como estos dichos en este libro contenidos son en sy muy fermosos y frutuosos, fazen al onbre, que es dicho en la Escritura arbol, muy conpuesto y fermoso y frutuosos en buenas obras delante Dios y delante los onbres y dan en el olor de buena fama y fructo dulce y muy sabroso y provechoso de obras meritorias, faziendo lo que en este libro se dize.

E fueron estos dichos apuradamente cogidos del grant arbol de virtudes, que es el volumen y libro de los *Morales*, que fizo Sant Gregorio sobre Job, e sacados de latin en romance por mano del noble y onrado senor prudente y discreto varon don Pero Lopez de Ayala, chanciller mayor del rey de Castilla y uno de los del su alto Consejo y coronista, porque lo el quiso ser, non rescibiendo salario por ello. E aun por las sus excellencias y virtudes fue escogido por uno de los del consejo del Rey de Francia, cerca del qual fue syenpre muy acepto.

E paren bien mientes con atencion los que en este libro leyeren, sy quisieren saber quien fue el primero escrivano del Libro de Job y sepan syn otra dubdança segunt que dize y prueba Sant Gregorio en el prologo deste dicho libro, que non fue otro, salvo este mesmo Job ynspirado por el Spiritu Santo, que lo en el dicto asy como en libro, porque los sus gloriosos fechos a nos por el quedasen en enxemplo. Nin se mueva ninguno a creer el contrario por algunas palabras de alabança de Job, que se dizen en el dicho libro, que parece que non las diria Job de sy mesmo; ca costunbre es de la Sancta Escritura que el que la escribe, fable de sy como sy fablase de otro: asy fablo Moysen, asy fablo Sant Juan evangelista, asy fablo Sant Lucas, asy fablo Sant Pablo, cada uno de sy diziendo lo que dictava el Espiritu Santo. E por ende los que escriven la Santa Escritura por boca de Dios, pues que se mueven por ynulsion del Espiritu Santo, asy dan de sy testimonio como sy lo diesen de otro alguno.

Otro sy paren bien mientes los que en este dicho libro leyeren al romance que el dicho trasladador fizo, y la orden y manera que tovo, guardando todavia la costunbre de los sabios antiguos filosofos y poetas; los quales syenpre guardaron en sus palabras y en sus dichos la virtud de los vocablos y la significacion dellos segunt la realidad. E guardaron syenpre este estilo de llevar la sentencia suspensa fasta el cabo, y de anteponer los casos del verbo, del qual han regimiento, los quales segunt la arte de la gramatica, en costruyendo, deven ser pospuestos. E esto fizo el por guardar el color de la retorica y la costunbre sobredicha de los sabios, que dificultaron sus escrituras y las posieron en palabras dificiles y aun obscuras, porque las leyesen los onbres muchas vezes y mejor las retoviesen y mas las preciasen, quanto en ellas mas trabajo tomasen; ca lo que con mayor trabajo se gana, con mayor prescio se guarda.

E la orden que guardo el sobredicho trasladador en este libro es esta: començo primeramente en los Prologos, primero y segundo del dicho Libro de los Morales de Sant Gregorio, y tomo dellos lo mejor y mas fructuoso contandolo de cada uno dellos por su parte. E despues tomo de cada uno de los treynta y cinco libros de los Morales bien lo que le parescio ser mas enxemplar y provechoso a los leyentes, allegando en muchos logares el texto de Job, declarando lo que sobre ello dixo Sant Gregorio.

E otras vegadas reza el dicho de Sant Gregorio segunt que esta en el libro y pone, sy es menester, el exenplo escrito en el libro, syenpre contando el Libro de los Morales por sus capitulos, como esta todo el Libro distinto y contado y ordenado, primero y segundo y tercero, etc.; e contando bien asy los capitulos del testo de Job, porque el que levere en este dicho libro, sy en alguna cosa dubdare, requiera el dicho Libro de los Morales y falle cierto el libro y capitulo de los Morales y el capitulo del testo de Job.

Siguense los dichos de los Prologos. (ed. Branciforti 3-5)

¿DE QUIÉN ES EL PRÓLOGO DE LAS «FLORES DE LOS “MORALES DE JOB”»?

El editor de las *Flores*, Branciforti, atribuye el Prólogo al propio Ayala:

Gli elementi del Prólogo intorno all'opera si congiungono con quelli intorno all'autore: e questi ultimi caricati da un tale peso e senso realistico (della realtà cioè minuta e concreta ed allusiva di fatti biografici) che svelano la personalità d'un estensore interessato e reattivo, quale poteva essere solamente lo stesso Pero López de Ayala. (ix).

La atribución depende totalmente de una declaración del Prólogo que introduce las *Flores*:

E fueron estos dichos apuradamente cogidos del grant arbol de virtudes, que es el volumen y libro de los Morales, que fizo Sant Gregorio sobre Job, e sacados de latin en romance por mano del noble y onrado senor prudente y discreto varon don Pero Lopez de Ayala.

Quizá merece la pena explicar que *volumen* solía significar un manuscrito grande (Taylor: en prensa): en efecto, los manuscritos existentes (BNE 10136-8) son grandes (miden 430 x 290 mm; con 272, 151 y 185 folios (Orduna 2002: 906), y probablemente el manuscrito al que alude el prologuista tenía las mismas características.) Este segmento presenta varios problemas. Parece decir que los dichos de las *Flores* primero se extrajeron («cogidos») y después se tradujeron («sacados de latin en romance»). Sin embargo, se sabe por la crítica (sobre todo gracias a los trabajos de Coy) que el florilegiador trabajó sobre el texto castellano. Además, hay unos casos en que la traducción antecede a la extracción. Pensemos por ejemplo en la *Floresta de los filósofos* cuyos extractos provienen de traducciones existentes de obras completas (Jiménez San Cristobal, 2011b). Conste que Branciforti mantiene la opinión minoritaria de que *Flores* se extrajo del latín (VIII-IX; Coy 1978: 40).

El Prólogo también es ambiguo sobre la cuestión del rol de Ayala. ¿Qué se hizo «por mano de» Ayala: ¿la traducción o la compilación o las dos cosas? Cabe también comentar la frase «por mano de», que me parece excepcional: sería más normal «por mandado de» o quizás «por mando de» (véase CORDE). En este caso Ayala sería el mecenas y no el compilador. Por último, el prologuista se refiere a Ayala en tercera persona pero esto no significa que se trate de dos personajes. En efecto, el prologuista se identifica como Ayala, ya que, citando a Gregorio, llama la atención a la costumbre entre los escritores bíblicos –como el propio Job– de usar la tercera persona para autodenominarse.

TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN EN EL PRÓLOGO DE LAS «FLORES DE LOS “MORALES DE JOB”»

El prologuista, habiendo identificado el traductor como Ayala, procede a describir su método de trabajo. Explica que ha conservado la peculiaridad estilística de los antiguos, quienes mantenían «la virtud de los vocablos y la significacion dellos segunt la realidad». Llama la atención al orden de las palabras requerida por la sintaxis latina: «este estilo de llevar la sentencia suspensa fasta el cabo, y de anteponer los casos del verbo, del qual han regimiento, los quales segunt la arte de la gramatica, en costryuyendo, deven ser pospuestos». Es decir, describe el «verbum in fine», recurso innato de la lengua latina.

Este rasgo se imitó mucho en el s. xv, quizás por influencia de la traducción. En el siglo xvi empieza su declive, según comenta Juan de Valdés c. 1533 sobre el *Amadís*:

En el estilo mesmo no me contenta donde de industria pone el verbo a la fin de la cláusula, lo qual haze muchas vezes, como aquí: «tiene una puerta que a la huerta sale», por decir que sale a la huerta (p. 176).

Notemos también que, a juzgar por la información recuperada en CORDE, aquí «estilo» se usa por primera vez en su sentido actual, otro aspecto que nos permite caracterizar de pionero al prólogo.

Sigue el Prólogo: que Ayala mantuvo el orden de las palabras «por guardar el color de la retorica». Si el «verbum in fine» estaba ya bien establecido en las traducciones en tiempo de Ayala (quien murió en 1407), la idea de reproducir el estilo del original en una traducción era novísima; es más, es una idea clásica que solo renació con el humanismo, después del fallecimiento de Ayala.

La norma medieval en tiempos de Ayala era distinguir a nivel teórico traducir *ad verbum* (reservado para la sagrada escritura) y traducir *ad sententiam*

(usado para la gran mayoría de los textos). En ciertos casos se podían combinar: «Now he set forth word by word, now sense from sense», como dice el que tradujo a Boecio al anglosajón.

Flora Ross Amos pasa revista a las declaraciones de ciertos medievales (ninguno de ellos español). Elogian el estilo del original y declaran humildemente que son incapaces de igualarlo. Ella concluye que a los traductores medievales les era importante que su traducción tuviera un estilo limado pero no les importaba conservar el estilo del original:

While it may be that both Caxton and Lydgate were trying to reproduce in English the peculiar quality of their originals, it is more probable that they beautified their own versions as best they could, without feeling it incumbent upon them to make their rhetorical devices correspond with those of their predecessors (p. 38).

Esta situación cambia con la publicación hacia 1420 del *De recta interpretatione* de Leonardo Bruni (1369-1444). Bruni sigue la pista del *De optimo genere oratorum*, atribuido a Cicerón. Este texto breve se presenta como el prólogo de Cicerón a sus traducciones de discursos de Demóstenes y Esquines, ya desaparecidas.

converti enim ex atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes [...] Aeschinis et Demosthenis; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi (V, 14) [‘traduje las mas nobles oraciones de los mas elocuentes de los áticos, Esquines y Demostenes; y no traduje como un intérprete, sino como un orador, con las mismas ideas y las mismas formas, como figuras, adaptadas a nuestra costumbre. Aquí no creí necesario expresar palabra por palabra, sino conservé todo el estilo y la virtud de las palabras’]

El *De optimo genere oratorum* no se cuenta entre los textos recuperados por los humanistas, ya que circuló en la Edad Media. Lo cita por ejemplo San Jerónimo en su canónica *Epistula ad Pammachium* (ep. 57.5.2). Su influencia sobre Bruni es palpable: aunque Viti no incluye el *De optimo* entre las fuentes del *De recta interpretatione*, sí sitúa a Bruni y Barzizza entre los promotores del ciceronianismo humanista. Como Cicerón, Bruni tradujo a Esquines y Demóstenes, y en ciertos manuscritos sus traducciones van precedidas por el *De optimo*. En palabras de Lockwood, el *De optimo* era «a very popular work in the xv century, as being the prototype for *prooemia* to humanistic translations from the Greek» (185; citado por Reeve 1983:100).

Bruni expuso por primera vez sus ideas sobre la traducción en el prólogo de su versión de la *Etica nicomaquea* en 1417 (Morrás 2002). Bruni retoma las ideas de Cicerón:

in traductionibus interpretes quidem optimus sese in primum scribendi auctorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodammodo transformabit eiusque orationis figuram, statum, ingressum coloremque et liniamenta cuncta exprimere meditabitur. Ex quo mirabilis quidam resultat effectus (I, 7) ['en las traducciones el óptimo traductor se volverá con toda su mente, ánimo y voluntad al autor original del texto y en cierto modo lo transformará tratando de expresar la forma de su discurso, su actitud, su movimiento y colorido y todos los rasgos en general. De esto se obtiene un resultado sin duda admirable'] (Pérez González 213).

Nam cum singulis fere scriptoribus sua quaedam ac propria sit dicendi figura, ut Ciceroni amplitudo et copia, Sallustio exilitas et brevis, Livio granditas quaedam subaspera, bonus quidem interpres in singulis traducendis ita se conformabit, ut singulorum figuram assequatur (I, 8; p. 212) ['en efecto, puesto que casi todos los escritores tienen una modalidad de expresión suya y propia, como la ampulosidad y abundancia en Cicerón, la sequedad y brevedad en Salustio, una sublimidad algo áspera en Tito Livio, sin duda el buen traductor se adaptará a cada uno de los autores que debe traducir de modo que siga el estilo de cada uno de ellos'] (ibidem)

A mi modo de ver, el prólogo de las *Flores* deriva parte de su terminología de Cicerón y de Bruni:

PRÓLOGO: la costumbre de los sabios antiguos filosofos y poetas; los quales syenpre guardaron en sus palabras y en sus dichos la *virtud* de los vocablos y la significacion dellos segunt la realidad

CICERÓN: quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero *virtutibus* utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, *De optimo* 7.23 ['si consigo expresar sus oraciones [de Demóstenes y Esquines], como espero, utilizando todas sus virtudes, es decir sus sentencias y sus figuras y el orden de las cosas']

Jerónimo cita a Cicerón (párrafo 5; Nascimento 62.3).

BRUNI: Intelligendae sunt enim ab interprete huiusce modi, ut ita dixerim, orationis *virtutes* ac in ea lingua ad quam tradit pariter representandae I, 9, p. 212) ['el traductor, pues, ha de comprender las cualidades propias de una composición de este tenor, por así decirlo, y ha de reproducirlas del mismo modo en la lengua a la que traduce (p. 213)']

PRÓLOGO: por guardar el *color* de la retorica y la costumbre sobredicha de los sabios.

BRUNI: in traductionibus interpretes quidem optimus sese in primum scribendi auctorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodammodo transformabit eiusque orationis figuram, statum, ingressum *coloremque* et liniamenta cuncta exprimere meditabitur

tur. Ex quo mirabilis quidam resultat effectus (I, 7) [‘en las traducciones el óptimo traductor se volverá con toda su mente, ánimo y voluntad al autor original del texto y en cierto modo lo transformará tratando de expresar la forma de su discurso, su actitud, su movimiento y colorido y todos los rasgos en general. De esto se obtiene un resultado sin duda admirable’] (p. 213)

Bruni se hizo famoso en España bastante pronto, a raíz de su controversia con Alfonso de Cartagena sobre las traducciones de la *Ética nicomaquea* de Aristóteles (hacia 1435-39) (González Rolán, Moreno y Saquero; Morrás). En 1422 el papa Martín V impuso la traducción bruniana como libro de texto en la Universidad de Salamanca (Jiménez San Cristóbal 2011a:185). Bruni mantuvo correspondencia con Juan II de Castilla (II, 77-79; 93-94). Santillana, en el *Proemio*, se refiere a «una epístola suya [de Bruni] al muy magnífico ya dicho señor rey» (217). El conocimiento del *De recta* que creo percibir en el Prólogo de las *Flores* es por lo tanto consistente con una fecha del decenio de 1420 por muy pronto, posterior al fallecimiento de Ayala en 1407.

La práctica traductora de Ayala en otras obras está bien estudiada. Ayala abandonó la versión de la primera parte de la *Caída de príncipes* en el libro VIII cap 13. Scoma (citada Orduna 901) describe así el estilo de la sección ayaliana: «hasta este lugar había primado un criterio de innovación, con supresiones, agregados y técnica amplificatoria (ditologías, intervención del narrador, apelaciones al lector)». Para las *Décadas* de Tito Livio Ayala utilizó la versión francesa de Bersuire. Según Orduna, «La traducción se amplifica con glosas y repeticiones, circunlocuciones, trozos explicativos, dobles léxicos y grupos de sinónimos» (904).

Sobre el *De sumo bono*, traducido por Ayala del latín de San Isidoro, comenta Orduna: «se observan las mismas tendencias de los romanceamientos del siglo XIII: ampliación de la frase, aclaración del significado, desdoblamiento sinonímico del léxico, agregado de comentarios del traductor, circunstancial tendencia a la abreviación, redistribución de la frase latina».

En suma, la práctica de Ayala como traductor parece viejo comparado con las ideas avanzadas del Prólogo de las *Flores*.

OSCURIDAD Y BIBLIA

El Prologuista termina la sección traductológica con una declaración sobre la oscuridad intencionada de los antiguos. El prologuista explica que el traductor debe reproducir dicha oscuridad:

la costumbre sobredicha de los sabios, que dificultaron sus escrituras y las posieron en palabras difíciles y aun obscuras, porque las leyese los onbres muchas vezes y mejor

las retoviesen y mas las preciasen, quanto en ellas mas trabajo tomasen; ca lo que con mayor trabajo se gana, con mayor prescio se guarda.

Ahora bien, la oscuridad de la sagrada escritura es una base de la exégesis bíblica desde los primeros tiempos. La utilidad de esta oscuridad está muy bien expuesta por San Agustín (Ziolkowski 1996: 146-147). A sus citas del santo conviene añadir las siguientes:

Locutiones enim tropicae proprii prophetico more miscentur: ut ad intellectum spirituales intentio sobria cum quodam utili ac salubri labore perveniat: pigritia vero carnalis, vel inerudita atque inexercitata tarditas mentis contenta litterae superficie, nihil putat interius requirendum (*De civitate Dei* 20, 21, 2; *PL* 41, 691) ['porque en el género de la profecía, las expresiones figurativas se mezclan con las literales, para que una aproximación sobria acompañada de un cierto trabajo útil y saludable pueda llegar a una comprensión espiritual; en cambio, la pereza carnal o el aletargamiento de una mente sin formación o práctica, contenta con la superficie de la letra, no cree que sea necesario investigar más profundamente']

Ipsa quoque obscuritas divinorum salubriumque dictorum tali eloquentiae miscenda fuerat, in qua proficere noster intellectus, non solum inventione, verum exercitatione deberet. *De doctrina christiana* 4, 6, 9; *PL* 34, 93 ['la propia oscuridad de estas palabras divinas y sanas debía mezclarse con esta elocuencia, en la cual nuestro entendimiento debía avanzar no solo en el descubrimiento sino en la labor']

Quod totum provisum divinitus esse non dubito, ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio revocandum, cui facile investigat plerumque vilescent (*De doctrina christiana* 2, 6, 7; *PL* 34, 38 ['no dudo que todo esto se dispuso por voluntad divina, para vencer la soberbia con el trabajo y rescatar el intelecto de la saciedad, ya que lo que se alcanza fácilmente se desprecia']).

Estas ideas nacieron en el contexto de la sagrada escritura, pero con el tiempo llegaron a aplicarse a autores paganos como Ovidio. Solo en la generación de Petrarca los espíritus vanguardistas empezaron a proponer la oscuridad de los antiguos como un modelo para la creación literaria moderna (véase Ronconi). En efecto el Prologuista se refiere a los «sabios», frase precedida por «la costumbre de los sabios antiguos filosofos y poetas». Esta sección del Prólogo es congruente con una fecha de redacción anterior a tiempos de Ayala.

CONCLUSIONES

Considerando a nuestro autor como historiador y como traductor, Tate y Naylor rechazaron las apreciaciones de los estudiosos de una generación anterior quienes veían en Ayala los primeros atisbos del humanismo o prehumana-

nismo castellano. Branciforti (ix) y Santoyo (30) dan la autoría del prólogo de las *Flores* al propio Ayala (m. 1407). A mi modo de ver, las ideas expuestas allí corresponden a la época que abrió el *De recta interpretatione* de Leonardo Bruni (hacia 1420). De esto se pueden sacar dos conclusiones: o que Ayala fue un pionero en la teoría de la traducción, o (lo que me parece más probable) el Prólogo de las *Flores* no es suyo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *Opera omnia*, ed. J.-P. Migne, [*Patrologia latina*], 32-47, Parisiis, 1845-1849.
- AMOS, Flora Ross, *Early Theories of Translation*, Columbia University Press, Nueva York, 1920.
- Biblioteca Digital Hispánica, “[”/10136.](https://www.bne.es/es/catalogos/biblioteca-digital-hispanica%20mss/10136)
- BRUNI, Leonardo, *Epistolarum libri VIII*, ed. Laurentius Mehus, ex typographia Bernardi Paperini, Florentiae, 1741.
- CORDE: <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>.
- COY, José Luis, «“Busco por que lea algunt libro notado”: de las notas de los *Morales* al texto del *Rimado de Palacio*», *Romance Philology*, XXX 3 (1977a), pp. 454-469.
- COY, José Luis, «Para la cronología de las obras del canciller Ayala: la fecha de la traducción de los *Morales* de San Gregorio», *Romance Notes*, XVIII 1 (1977b), pp. 141-145.
- COY, José Luis, «El *Rimado de Palacio*, las *Flores de los Morales sobre Job*, y una traducción atribuida al canciller Ayala», *South Atlantic Bulletin*, XLII 1 (1977c), pp. 53-61.
- COY, José Luis, «La génesis de las *Flores de los Morales sobre Job* de Pero López de Ayala», *Hispanófila*, LXIII (1978), pp. 39-57.
- GARCÍA, Michel, *Obra y personalidad del canciller Ayala*, Alhambra, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, A. Moreno Hernández, P. Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo xv. Edición y estudio de la Controversia alphonisiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2000.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Montserrat, «Del latín al vernáculo: la difusión manuscrita de la obra de Leonardo Bruni en la Castilla del siglo xv», *Revista de Literatura Medieval*, XXIII (2011a), pp. 179-193.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Montserrat, «La presencia de Leonardo Bruni en la “Floresta de philosophos”» en *El florilegio: espacio de encuentro de los autores antiguos y medievales*, coord. María José Muñoz Jiménez, Brepols, Turnhout, 2011b, pp. 229-247.
- LOCKWOOD, D.P., «In domo Rinucii», en *Classical and Mediaeval Studies in Honor of Edward Kennard Rand*, ed. L.W. Jones, published by the editor, 1938, New York, pp. 177-190.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Las Flores de los «Morales de Job»*, ed. Francesco Branciforti, Le Monnier, Florencia, 1963.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Libro rimado del palacio*, ed. Kenneth Adams, Cátedra, Madrid, 1993.

- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. Angel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof, Planeta, Barcelona, 1988.
- MORRÁS, María, «El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica», *Quaderns*, VII (2002), pp. 33-57.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, ed. São Jerónimo, *Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução*, ep. 57, Cosmos, Lisboa, 1995.
- NAYLOR, Eric W., «Pero López de Ayala: Protohumanist?», en *La traducción en España: s. XIV-XVI*, ed. Roxana Recio, Universidad de León, León, 1995, pp. 121-128.
- ORDUNA, Germán, «Pero López de Ayala», en *Diccionario filológico de la literatura medieval española*, eds. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Castalia, Madrid, 2002, pp. 874-912.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio, «Leonardo Bruni y su tratado *De interpretatione recta*», *Cuadernos de Filología Clásica*, VIII (1995), pp. 193-233.
- REEVE, M.D., «*De optimo genere oratorum*», en *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*, ed. L.D. Reynolds, Clarendon Press, Oxford, 1983, pp. 100-102.
- RONCONI, Pietro, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia: Mussato e Petrarca*, Bulzoni, Roma, 1976.
- SANTOYO, Julio César, «El siglo XIV: Traducciones y reflexiones sobre la traducción», en *La traducción en España: s. XIV-XVI*, ed. Roxana Recio, Universidad de León, León, 1995, pp. 17-34.
- TATE, Robert B., «López de Ayala, Humanist Historian?», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 157-174.
- TAYLOR, Barry, «The Manuscript Tradition of Juan Manuel's Works», en *A Companion to Don Juan Manuel*, eds. Mario Cossio Olavide, Anita Savo y Daniella Santonocito, Brill, Leiden, en prensa, pp. 345-64.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. J.F. Montesinos, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), Madrid, 1928.
- VITI, Paolo, ed. Leonardo Bruni, *Della perfetta traduzione*, Liguori, Nápoles, 2004.
- ZIOLKOWSKI, Jan, «Theories of Obscurity in the Latin Tradition», *Mediaevalia*, XIX (1996), pp. 101-170.

SE SELVAPIANA SIA O MENO STATA
LUOGO DI RESIDENZA
DEL PETRARCA, E DOVE SI TROVI:
QUISQUILIA PEDANTE

Natascia Tonelli

nel caro ricordo di una gita con pioggia

Il tempio è oltre il torrente. Prodotto
non encomiabile dell'Ottocento.
Ma segna la selva, quel che ne resta.
Il castello è quassù, ormai ridotto
a torrione di un lusso provinciale
avvocatzio.

Lui cavalcava, non era difficile.
Insieme al gran brigante del suo amico
lui cavalcava. Ma persino a piedi
—più spesso solo, poi sempre da solo—
guadare quel letto secco d'estate
non era difficile
(non ora che piove)

Qui il paese racconta di una donna
che intarsiava, la Tarsia, di una casa:
'via della Tarsia, amante del poeta',
ci hanno fatto una strada. Insomma, è da
riderne. O forse no. Comunque sia,
passava l'estate accanto alla torre
celebrata, a castello, in vista di altri
castelli ancora più celebri, in vista
di un bosco da inventare numinoso
perché i tempi erano per lui maturi
al grande passo. Poi le cose non
vanno mai come uno se le sogna.

Ora lo sai, nonostante la pioggia,
se la selva che pur tanto scoscesa
chiamano piana fosse un inganno
un transitorio inferno un abitare
frainteso oltre il fiume che li separa
che ci separa

DESCUIDO EN LA COPIA,
MALA CUENTA DEL ORIGINAL O REMEDIO
DE COMPOSICIÓN: LOS CAPÍTULOS 271 Y 272
DEL «TIRANT LO BLANC» DE SPINDELER

Jaume Torró
Universitat de Girona

Albert Lloret
University of Massachusetts Amherst

Las reflexiones metodológicas sobre crítica textual y edición de textos que nos ha legado Francisco Rico fueron concebidas, en su versión más programática, durante el tramo final de su larga y ubérrima carrera, tras editar el *Quijote* para el Instituto Cervantes en 1998, al dirigir la publicación de *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* en el 2000, fundar en Boloña en 2004, con Gian Mario Anselmi y Emilio Pasquini, la revista *Ecdótica* y, sobre todo, al publicar en 2005 *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (Pontón 2024:22, 25). Fruto de varias décadas de práctica filológica y editorial, dichas reflexiones quedaron definidas por los textos auriseculares a los que dedicó su atención editorial por aquellas fechas, siendo el *Quijote* el principal de ellos. A una crítica textual al uso, basada en principios lachmannianos y el trasfondo a menudo inadvertido de la edición de textos manuscritos medievales (deudora, al fin y cabo, de la filología bíblica y la filología clásica), Rico impuso otras ideas, cultivadas al amparo de la bibliografía textual, atentas a los procesos de manipulación material del texto en el taller de imprenta, a los originales de imprenta, a su cuenta, a las correcciones de autor, al corrector del taller y a la concurrencia de las manos (o las zarpas) de componedores o cajistas. Este cambio de orientación se producía en tensión con las aportaciones que la teoría del error común y el estudio de los fenómenos de manipulación manuscrita de las obras habían venido haciendo a la práctica de la edición crítica de textos. En tensión, decimos, pero también sin menoscabo, porque el espíritu de ese cambio de rumbo fue a menudo de objetivación, para dejar de detentar un «saber recóndito» y pasar a difundir la «experiencia secular» de unos fenómenos ampliamente reconocidos. A propósito, el profesor Rico ilustraba con sorna el no ser, pues, casual que «los filólogos campanudos hablen

de *omissio ex homoioteleuto* o *saut du même au même* y los honrados cajistas de *mochuelo*» (Rico 2005:51).

Esta es la ecdótica que nosotros hemos asumido como horizonte para la edición de un clásico de las letras catalanas como el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, cuyo testimonio más antiguo se ha conservado íntegramente en una edición incunable, terminada de publicar el 20 de noviembre de 1490 en el taller valenciano de Nicolau Spindeler. Observada desde la bibliografía material, la novela de Martorell se revela impresa por formas, al igual que la gran mayoría de las obras publicadas tipográficamente durante la época de la imprenta manual. Es igualmente detectable que las formas del *Tirant* de Spindeler se imprimieron empezando por el exterior de los cuadernos y terminando en los pliegos internos, como ocurría con frecuencia en el Cuatrocientos. Así, al requerir la cuenta del original (la estimación del texto a componer en cada forma de cada cuaderno) de ajustes respecto a la cantidad de texto que efectivamente se componía en cada forma (acomodando lo aproximado a lo factible), el proceso de impresión daba pie a cierto tipo de errores que podemos detectar hoy en el texto material, concretamente en el interior de los cuadernos, en forma de lagunas o solecismos. Por otro lado, la capitulación de la obra no solo ha resultado no ser autorial, como se venía sospechando, sino que ahora vemos que tampoco integraba el texto de la copia en limpio de la obra, es decir, el ejemplar de tipógrafo u original de imprenta producido para el uso del taller de Spindeler. Todo parece indicar que la división de la obra en capítulos se realizó, a menudo chapuceramente, una vez ya había sido contado el original y mientras se llevaba a cabo la impresión de la novela, aprovechando la estructura oratoria que le dio Martorell (Torró y Lloret 2023).

En el proceso de estudio y edición de una obra como el *Tirant* con esta perspectiva ecdótica, a veces se manifiestan fenómenos textuales que son de difícil genealogía, adscribibles en principio tanto al proceso de impresión como a un antecedente manuscrito del texto, ya sea la forma textual del original de imprenta, ya sea la de un antígrafo de este. Aquí queremos dar hoy medida de las dificultades intrínsecas de este proceso, pero también de las ganancias en la comprensión de la forma material de las obras y su edición que resultan de este tipo de estudio. Jaume Chiner notó que entre los capítulos 271 y 272 parece faltar por lo menos una intervención de Tirant (Chiner 1994:18-19). Los *verba dicendi* de finales del capítulo 271, como en muchos casos en la princeps (el final del propio 272), anticipan la intervención de un personaje al principio del capítulo siguiente, en este caso el protagonista: «Mas Tirant, mostrant ésser molt content del bon conhort e gràcia singular que de la Princesa obtesa havia, ab cara afable e gest humil *li dix paraules de semblant estil*». Sin embargo, en el inicio del capítulo 272 («Com Tirant pres jurament de la

Princesa que li compliria lo matrimoni») no hay palabra alguna de Tirant, sino la voz del narrador y una acción ininterrumpida: «En alegria de goig inefable fon posada l'ànima de Tirant com se véu en camí per poder posseir la corona de l'Imperi Grec per mitjà de les novelles esposalles...».

Para enmendar los lugares de la obra, como este, en los que parece haber un error en la transmisión del texto, primero habrá que determinar el tipo de error del que se trata, a la vez que se intenta comprender el proceso por el que se ha producido. En este caso creemos que pueden haberse dado tres situaciones: la primera posibilidad es que se haya omitido un fragmento de texto (el parlamento de Tirant al principio del capítulo 272) en el proceso de copia de la novela. La segunda opción es que la omisión hubiera sido fruto de las manipulaciones del texto que tienen lugar en el taller de imprenta manual. Podría tratarse, en tercer y último lugar, de la adición de un fragmento de texto espurio (el anuncio del parlamento al final del capítulo 271), otro fenómeno propio de la manipulación textual dentro del taller de imprenta. Las consecuencias a la hora de editar el texto son claras: o bien hay que hacer notar la existencia de una laguna en la obra y estimar su alcance, o bien hay que resolver la intervención (otra intervención) ajena a la mano del autor, en este caso eliminándola. Antes de editar el texto, este lugar crítico nos permite evaluar otros aspectos del proceso de impresión de la obra. Veamos las tres opciones.

La primera posibilidad, decíamos, es la omisión o pérdida de texto, planteando la situación de haberse producido en el proceso de copia del texto manuscrito. En el mismo *Tirant* se puede documentar este fenómeno común de la fenomenología de la copia manuscrita. El capítulo 244 de la edición de Spindeler —una carta de la Princesa a Tirant— debería aparecer hacia el final del capítulo 246 de la edición, tras el correo de amores anterior del protagonista transmitido por boca de Plaerdemavida. La desubicación de la respuesta de la Princesa (f. B4r) —que se encontraba, sin embargo, en posición muy cercana al lugar de la obra en el que le hubiera correspondido y tendría sentido (f. B5r)— sugiere que fue copiada en el margen de un manuscrito, remediando la omisión que tuvo lugar en el proceso de copia. Cuesta precisar si la corrección marginal la llevaba el manuscrito de imprenta o bien su anti-grafo. De cualquier modo, la ubicación no consecutiva del texto de la carta es la que condicionó su ulterior composición en un punto de la obra en el que no le correspondía. Se trata de un fenómeno originado en la copia manuscrita porque la breve carta que imaginamos copiada en algún momento en los márgenes se imprime como capítulo separado, el 244, puesto que, como sabemos, el corrector editorial tendía a capitular la obra a bulto mientras el texto se estaba imprimiendo, confiando a menudo en la diversidad oratoria de la novela, dando entidad capitular, por ejemplo, a epístolas y réplicas como la del

escueto capítulo 244 (Torró y Lloret 2023:51-61); sin ir más lejos, el capítulo 247 está constituido por otra carta, una réplica epistolar de Tirant. Por esa misma razón, los fragmentos de texto anteriores y posteriores a la respuesta de la Princesa en 244, que están en boca del narrador, quedan compuestos consecutivamente en la forma, uno tras otro, sin separación, dentro y al final del capítulo 246 (ver la Figura I). Ya en 1538, el traductor italiano del texto, Lelio Manfredi, se dio cuenta del error y propuso la enmienda que ha sido aceptada por numerosos editores de la obra a partir de la edición de Aguiló (Torró y Lloret 2023:54-55).

En el caso de los capítulos 271 y 272, a diferencia de 244 a 246, la falta no se habría enmendado y habría dejado solamente el rastro de los *verba dicendi* pendientes de consecución discursiva. De ser así, algo faltaría en el desarrollo de la acción entre los capítulos 271 y 272. Después de pronunciar las palabras de la ceremonia de los esponsales, Carmesina y Tirant unen su mano derecha («Dóna'm la tua mà dreta, e ajustaré aquella amb la mia. —E com les mans foren ajustades dix la Princesa—: Perquè açò sia verdader matrimoni, dic jo amb paraules, de present: jo, Carmesina do mon cos a vós Tirant lo Blanc per lleal muller e prenc lo vostre per lleal marit. —E les mateixes paraules dix Tirant o semblants, segons és acostumat.»). Carmesina se dispone entonces a sellar el matrimonio con el beso nupcial («—Besem-nos en senyal de fe, puix sent Pere e sent Pau ho manen...»), jura fidelidad a Tirant y le pide guardar la virginidad hasta la celebración de las bodas públicas. Sin embargo, el beso no se produce y, en vez de la anunciada respuesta de Tirant («Mas Tirant, mostrant ésser molt content del bon conhort e gràcia singular que de la Princesa obtesa havia, amb cara afable e gest humil li dix paraules de semblant estil»), la obra continúa con el inicio de un nuevo capítulo y la narración del estado de ánimo de Tirant por los recientes esponsales («les novelles esposalles»).

Tirant pasa a continuación a pedirle a Carmesina que jure, con las manos puestas sobre un relicario de un fragmento de la Vera cruz, que su petición de matrimonio es sincera. Carmesina hace el juramento y Tirant lo repite. Carmesina renuncia entonces a cualquier ley imperial que pudiera beneficiarla a ella y perjudicarlo a él y Tirant le pide de rodillas besarle las manos por temor a haberle causado algún daño («perquè més que a negun sant temia de fer-li ofensa»), lo que ella no permite. En el texto, pues, leído de esta manera, falta por lo menos la consecución de la parte de Tirant, en palabras y obra, dentro de la ceremonia de promesa de Carmesina, a la cual Tirant parece referirse, además, al recapitular la acción en el capítulo 274 para pedirle a Carmesina la consumación del matrimonio, con el juramento del cumplimiento del matrimonio por parte de Carmesina y su petición de demora de la consumación («Per què us hauria a molta gràcia que, ans de ma trista partida, jo pogués

sentir part d'alguna centil·la *d'aquella singular glòria que per la majestat vostra m'és estada ab molta benignitat atorgada e per mi, besant-vos les mans, acceptada*» el subrayado es nuestro).

Notemos que en la obra se sellan otros dos compromisos con un beso: el del rey de Inglaterra en el capítulo 43 («Lo cardenal començà la missa. Com fon a l'Evangeli tornà esposar lo Rei ab la Infanta; llavors lo Rei la besà una e moltes voltes.») y, caso aún más relevante, la boda clandestina de Diafebus con Estefanía (capítulos 146-147), algo menos cortés, algo más pícaro que los esponsales de Tirant y Carmesina. Antes de volver al campo de batalla, Diafebus consigue no solo el compromiso sino también la consumación parcial de su matrimonio secreto con Estefanía. Si Carmesina no cede ante las demandas de Tirant, Estefanía en cambio acaba concediendo a Diafebus que «a voluntat mia prengau possessió de mi, però de la cinta amunt». Al poner Diafebus las manos en los pechos de Estefanía, este encuentra ahí escondido un contrato matrimonial. La concesión de la licencia para la consumación parcial de la relación había llegado después de la de petición de un beso por parte de Estefanía, satisfaciendo la demanda anterior de Diafebus y sellando así el compromiso: «Acabant la Princesa les darreres paraules, Diafebus donà dels genolls en la dura terra e besà-li la mà. E acostà's a Estefania e besà-la tres voltes en la boca a honor de la Santa Trinitat». Las bodas sordas de Diafebus y Estefanía tendrán lugar en el castillo de Malveí (capítulos 162-163).

La segunda manera, ligeramente distinta, de entender lo que habría ocurrido sería postular que, en efecto, se omitió texto de manera accidental pero que, en vez de haber sucedido en algún momento de la fase de transmisión manuscrita de la obra, la pérdida habría ocurrido durante el proceso de impresión. No nos parece descartable que pudiera haber caído parte del texto por alguna razón material que habría afectado este punto del texto en su impresión. El cuaderno D es uno de los que presentan variación en el número de líneas por página afectando precisamente los pliegos internos –los últimos en imprimirse del cuaderno (Torró y Lloret 2023:45-46)– a partir de D2r//D7v, siendo la forma más interna una serie de cuatro bloques de 43 líneas sin ninguna división capitular interna: D1r 42 líneas // D8v 42 líneas; D1v 42 // D8r 42; D2r 43 // D7v 44; D2v 43 // D7r 43; D3r 43 // D6v 43; D3v 42 // D6r 43; D4r 44a, 43b // D5v 43; D4v 43 // D5r 43. De haberse estimado incorrectamente la cantidad de texto a componer en el cuaderno, la eliminación de la réplica de Tirant tras el capítulo 271 (en D6r y siguientes) podría haber solventado el apuro. A diferencia de lo que ocurre en otros casos, no encontramos aquí un error de numeración capitular dentro del cuaderno, la unidad material del proceso secuencial de capitulación de la obra mientras se imprimía (en vista de los indicios de que la obra habría sido capitulada, por lo menos

en parte, después de la cuenta del original). De ser aquí el caso, la numeración capitular habría podido dejar algún rastro de incoherencia y, sin embargo, todos los capítulos que forman parte del cuaderno D se numeran consecutivamente sin errores (265-278). Tampoco se podría excluir la posibilidad de que la eliminación de dicha respuesta de Tirant hubiera afectado solo a un fragmento de capítulo (el propio 272), cuya rúbrica se habría modificado en vista de la eliminación de la intervención del protagonista.

La última posibilidad sería que no hubiera habido pérdida de ningún fragmento, sino la adición de las palabras del final del capítulo 271 anticipando el parlamento de Tirant. Añadidos textuales para remediar un espaciamiento excesivo del texto debido a errores en la cuenta del original o bien por defectos irreparables del texto en el estado en el que había llegado al taller no son un fenómeno extraño (ver, por ejemplo, Ramos 2002: 325-341 y Rico 2005: 198-204). Aunque el folio D6r no sea el más interno al cuaderno, sí que se encuentra en la parte interior. En las formas más internas del cuaderno (compuertas en último lugar, D4r-D5v y D4v-D5r, y sobre todo en los folios D4r, D4v y D5r) encontramos apretadas columnas de texto. En varios puntos del cuaderno se eliminaron una o más líneas en blanco entre el final de un capítulo y el número del siguiente, o entre el número de un capítulo y el epígrafe, o entre el epígrafe y el inicio del siguiente capítulo. Las líneas en blanco, en cambio, entre los capítulos 271 y 272 son regulares y generosas: hay una línea en blanco tras la última del capítulo 271, otra línea tras el número de capítulo y otra tras el título (ver la Figura II). No es este un espaciamiento excesivo en comparación con otros puntos del libro, pero sí que es el punto más holgado de un cuaderno considerablemente denso, lo que podría indicar la junta en la que se habría remediado un error de cálculo (demasiado texto asignado a las formas del cuaderno) que, sin el añadido de los *verba dicendi*, hubiera sido aún mayor. Para taparlo, se habría garabateado en el último momento el final del capítulo 271 anticipando una intervención de Tirant, después de echar un vistazo rápido al inicio del capítulo 272, que habría podido sugerir el inicio de un parlamento. «En alegría de goig inefable fon posada l'ànima...» es casi idéntico, por ejemplo, al inicio del capítulo 19, en el que habla la condesa de Varoic: «—Ab alegría de goig inefable, senyor, me record que és veritat...». Esta intervención de la condesa, por cierto, deriva de la narración del mito de Orfeo por parte de Joan Escrivà en el *Parlament a casa de Berenguer Mercader* de Joan Roís de Corella. Es una frase referida al momento en el que Orfeo recobra a Eurídice. Si no al componer las formas, el añadido también podría haberse introducido antes, durante la capitulación, al convertir las divisiones del texto manuscrito en capítulos para el libro impreso y asignarles título. Interpretando el inicio del capítulo 272 como un parlamento de Tirant,

el corrector podría haber echado de menos los *verba dicendi* y haber resuelto la aparente dificultad del pasaje con un suplemento. Las expresiones «bon conhort e gràcia singular» para referirse al momento álgido de los esponsales parecen impropias del momento («Tirant, mostrant-se ésser molt content del bon conhort e gràcia singular que la Princesa obtesa havia, amb cara afable e gest humil dix paraules de semblant estil»). De ser así, no cabría postular la falta de ningún beso sellando el compromiso. Las palabras de la Princesa oficiando los esponsales estarían indicando performativamente lo que estaba ocurriendo al mismo tiempo. Algo parecido debió entender el traductor italiano de la obra en 1538, quien eliminó los *verba dicendi* de final del capítulo 271.

Llegados aquí, no podemos decantarnos con seguridad por ninguna de las tres opciones, ni tampoco descartar alguna. El valor de nuestro trabajo hasta este momento es el de plantear metodológicamente los problemas ecdóticos de un lugar crítico en un texto transmitido a través de la prensa incunable. Este proceso de análisis del error que hemos llevado a cabo sirve para más que para decidir el texto a ofrecer y la nota textual a incluir, lo que acabaremos definiendo al editar el texto. Es fundamental para plantear los principios sobre los que sustentar decisiones editoriales en otras partes de la obra. El cambio de orientación editorial que formuló Rico en la práctica editorial se inspira en el proceso de edición de obras impresas, propone métodos clave para este formato de testimonios y está encaminado a la difusión de las obras entre lectores actuales, como pretendemos nosotros. Esa pretensión es la que reviste «una auténtica ecdótica: es decir, una visión completa y articulada, por más que siempre provisional, reajutable y reajustada caso a caso, del conjunto de operaciones intelectuales y materiales anejas al designio de transvasar un discurso desde un sistema de referencias hasta otro, desde los códigos de una cultura hasta los de otra, y de cuáles son las implicaciones de cada una de tales operaciones para el comprometido e imprescindible equilibrio entre la voluntad del escritor, las singularidades de la obra y las conveniencias de los receptores» (Rico 2004:10-11).

Replica que fa Plaer de ma ve
da ala Princesa.



Quell senyor que te
poder es donador
totes les gracies li do
ne salut: eguanto p
ta per que la plencia
dela magestat vira puga acollir
e estar prop de vos. E de ago se ten
dria per lo mes ben aventurat canal
ler que lo mon se trobe. E si ago li es
denegar mes lvaleria que coeenga
ola letitur vostra aguda no agues
E abiet devos tot record q de vris
tants bens que dela vostra gran sin
gularitat veniu li portem lo saplaye
e sospitaz. E sou ben certa que negu
altre no es merecedor polchyz tal
premi coz es lo dela vostra singulari
tuna plona. Atres paraules en cul
no obtemas lo reues li seguey. No
vull dir injuria ala magestat vostra
sino que abveritat puch dir que en
amor no sou iguala: E nocausa in
proprietat: coz amor no guarda bea
ni liatgen: i va ab limitat ord. Ans
ab diuersos sguarzo se fa mes en tis
gu que en altres: e mes podros sel
ardar: pero senyora en vostra alte
sa es vna acostumada virtut. Tra
mervos aquesta Letra lo virtuos
Tram: la Princesa la pab mol
singular plaer. E coz lo que resta de
que respoia si merced. E feta la rei
poia dona la a Ypolit ab lunds re
comadacions en seps. E o Ypolit
fo romat a Trar donali la Letra
e ell la rebe ab molt gran plaer: e
son conet dela Letra. Mas no del
que lo pen d aquella cotenia. E feu
se dar tinta epaperre ab tot lo mal
fereu la Letra del segueant.

Capitol.cclvii.

Replica que Trar fa alo Pr
cesia.



Dela lora que totes
les coses pren repos
ano yo sol q fas laver
la pensant en aquella
manera de vostra alte
sa he oyr aquell trist mor no hages
cura de mi. Car nolavull hauey de
tu. E sobrat p les cotinues passios
que amor am dona. La ploma he
preia per seguir: aquella dana que
lo vire ignora ab si porten crehent
de tal manera vfar vers mi que en
obit los molts anys qn vos amae
he despesos. Mas p la clara coe
ga que del valer devra altresa tme
No ab mers voluntat que atyer
devra vista. E ben regractaria jassa
infinadament li reste obligat p ha
ner me atorgat coeex d'ozella q tae
en lo mon de pfectos se mostra con
plida. Ali quetos porchs aleats qui
lo meu volez no basten acopere q
te poer de tana singularitat com vos
Car bevig ala belica d'vra majestat
no mereix: si no p ni esse: posseyda
silovre emdre coeexera yo sia digne
dereposta: sia tal: E avichos: o q se
nelcha pnt maviada. Car no trobe
dispost sino en seguir totgo que per
vra felicitat manar me fera.

Capitol.cclviii.

Lo principi als amors de Ypolit e
dela Emperadrin.

Labada ofciuze la le
tra Trar la dona a
Ypolit e paalla ddaa
ala Princesa p'et plaer
d maviada ecobras rei

Lugar de omisión
de la respuesta de la
princesa (cap. 244)

[Figura I: Ejemplar Nr1, de la Hispanic Society of America, en Nueva York, fol. B5r, lugar en el que se produce la omisión de la respuesta de la Princesa, aparecida en el folio anterior de la edición]

Varia pensaments p omnar la mia jo
uenitut: re passe penitencia del mal q
nó he fet. *Et* la pallio q arà bona
amor no mere acostuada ni miéys
los treballs que la mia aia aia pote
box. *Et* per go que los me^s male ha
gen fite la mia pensa reposada s'uga
ab mator repos. *Ab* paraules de p
sent aleguare la tua demanda: do
nà la tua ma dera: re ajustar aqlla
ab la mia. *Et* com les mans sozen a
justades dix la princesa: p que ego
sia verda de matrimoni dich yo ab
paraules de p^{er}teyo. *Et* armelina do
mon cors a vos. *Et* tirant lo blanco
per leal muller: re prech lo v^{er} per
leal marit. *Et* les matexes paraules
dix *Et* tirant o semblants segons es
acostumat. *Ab* des dix la princesa.
belemmos en senyal de fe: p^{er} sent
pe e sent pau ho inanen. *Et* os qual
en semblant cars facen testimoni d
veritat. *Et* apres en nó dela sancta
trinitat: qui es pare e fill e sanc^{te} spe
rit. re done plena potestat que facet
d mi cō de muller qui es cōpanya
del marit. *Et* done la fe als sanctes ju
rats sent pe e sent pau. e ab aquesta
esperança de se gurerat pots creure q
tens en mi muller e castedat. *Et* jur
te p los sàns nomenats: que far coz
serà los te^s vics e los me^s de no del
conexer la tua psona p negun altre
home q en lo mō fiaz: fere tostéps
leal e verda de sens macula alguna
Et tirat senyor no dubtes en res del
que te diccar: écar que alguna ve ga
da me sia mostrada cruel cōtra tu:
no vull que tingas crehença q leipe
rit men no sia stat tostéps cōforme
ab lo teu. *Et* tostéps te amar e contē
plat en loch de hòu deu. e ser ben dir
que aq cō aumante en ebat aumen

te en amor. Mas temoz de infamia
me fa guardar la honor d castedat
Et a qual deu guardar molt les dō
zelles e dubtar p go que ab purtat
pugue aplegar aia d benedictio. e
ari la vull yo guardar tāt cō ala tua
seyaia fere placent: *Et* ara es ates lo
céps que porat haver plena notícia
de mi lit ame. *Et* ar de hoy anar yor
vull dar pmi del amor que has por
tat. p que repola ab bona spaga yor
clari mercede la mia honestat: vul
les haver p tã cara com la tua vida
entre tots los mals lo que mes me
atribula es lablencia que p alguna
dies tendre de mi: p go no tincis a
legria p mostrar te la finida amor
ala qual justament lo teu merexer
me obligare p go spate temps en lo
qual sens temoz yor puga mostrar
coz tincis en poch ma vida. *Et* alla
e no dir mea. mas *Et* tirat mostrat
esser molt content del bon conoz e
gracia singular q dela princesa ob
teda havia ab cara asable e gest bo
mil li dix paraules de seblant s'it.

Capitol cxxii.

Com *Et* tirant pres jurament dela
princesa q li cōpirta lo matrimoni

El alegría d goig me
sable son polada laia
de *Et* tirant coz se ven
en camí per poder pos
seyr la corona del jmi
peri grech per mija deles nouvelles
spolallechevent que la exella seyo
za ab tanta liberalitat: e amicitia li
havia volguda mostrar la infinita
amor q li portava. e ab verda de se

[Figura II: Ejemplar N1, de la Hispanic Society of America, en Nueva York, fol. D6r, lugar crítico que estamos interpretando ecdóticamente]

BIBLIOGRAFIA

- CHINER, Jaume, «El Tirant lo Blanch de Nicolau Spíndeler (1490), una edició fragmentària? A l'entorn de la seua estructura capitular», *Rassegna Iberistica*, 50 (1994), pp. 3-19.
- PONTÓN, Gonzalo, «Una ecdótica a su medida», en *Francisco Rico. Trayectoria y significación*, ed. Fernando Valls y Gonzalo Pontón, *Ínsula*, 927 (2024), pp. 22-27.
- RAMOS, Rafael, «Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»): Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2002, pp. 319-342.
- RICO, Francisco, *El Texto del «Quijote»*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2005.
- RICO, Francisco, *En torno al error: Copistas, tipógrafos, filologías*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2004.
- TORRÓ, Jaume, y Albert Lloret, «Textual Bibliography for *Tirant lo Blanc*». *Ecdotica: Rivista di studi testuali*, 20 (2023), pp. 37-61.

NEL RICORDO DI PACO (CON DUE
RITOCCHI AL TESTO DELLA «COMMEDIA»
DI DANTE E UNA PALINODIA)

Paolo Trovato

I.

Ho avuto il piacere di conoscere Francisco Rico una quarantina d'anni fa, molto probabilmente nel quadro dei convegni petrarcheschi organizzati da Giuseppe Billanovich. La nostra amicizia si è rafforzata nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, dopo i miei lavori sulla stampa, le correzioni editori e i manoscritti di tipografia italiani. Come si può ricavare anche dalla piccola antologia di email che segue, puramente indicativa, scherzavamo molto sulla differenza delle nostre posizioni in materia di critica testuale:

[16 novembre 2014]

Ciao, Paolo.

Dammi il tuo indirizzo postale: ho un grosso pacco/Paco per te. Per il momento, ecco il PDF del *Lazarillo*: la sezione che devi assolutamente leggere (per imparare) è 6. *El texto crítico*. Recensirò capillarmente *Everything...*, e tu mi farai 3 o 4 cartelle sul *Companion* cantabrigense, per Natale, certo?

Un abrazo,

Paco

[29 novembre 2014]

Querido maestro,

recebí el gran paquete de Paco (desculpe los macaronismos: nunca fue in España in etad apta por l'aprendimiento y ahora soy viejo), pero espero los pdf o alguna noticia de la valiente Freixas.

Siguo leyendo y estudiando la verdadera critica textual (no neo-, sino antilachmaniana).

Muchisimas gracias,

P

[5 aprile 2015]

Hola, Pablo.

comprobada tu conversión al hispanismo, de ahora en adelante te escribiré en español (cosa que de hecho ya hacía con disfraz toscano).

Leer correctamente tu artículo sobre el *LBA* me exige tener toda una tarde libre, de la que por el momento no dispongo. Pero me propongo hacerlo en cuanto pueda. En todo caso, te adelanto que la relación de los tres mss. básicos es obvia, si uno no persigue los fantasmas de minúsculos errores comunes.

Creo que te mandé mi último *Lazarillo*. Me gustaría que en tu nueva etapa hispánica lo estudiaras (ecdóticamente) y me dijeras tu opinión. En breve saldrá el último *Quijote* (maior) de mi vida: ahí te desafío a proponer un estema de las tres primeras ediciones hechas con intervención de Cervantes.

Mantengo en pie la promesa de reseñar despacio tu catecismo lachmanniano.

El «Foro» de este año, el 15 de mayo, será sabroso.

Un abrazo,

Paco

[15 giugno 2015]

Caro Paco,

molte grazie.

Sto rileggendo il tuo *Lazarillo*. Avrai sicuramente ragione tu, ma mi piacerebbe provare a fare l'*advocatus diaboli* (o, se preferisci, il rompi...). Potrei avere copie digitali delle 4 edizioni del 1554?

Abrazos,

P

[16 giugno 2015]

Fallo, fallo, provaci! come da tempo ti avevo sfidato a fare. Frustra laborabis... Sono in giro o molto movimentato fino al 28. Poi ti procuro i PDFs.

Abrazos,

Paco

[7 luglio 2015]

Hai smesso di mandarmi i *Lazarillos*. Spero che non sia perché hai paura che io trovi degli errori congiuntivi. Sarebbe poco sportivo

Abrazos,

P

[8 luglio 2015]

Mi fai ridere, Pablito. Voi italiani portate la lachmannite così profondamente impressa nei geni, da credere che gli errori *coño-untivos* servono per trovare un *arque-pito* che dica come editare il *Lazarillo*! La mia sfida è più forte: prova a stabilire lo stemma delle tre prime edizioni (J. de la Cuesta) del *Quijote*!

Per Alcalá e Amberes non ho PDF della qualità di quelli che ti ho girato. Se non hai il facsimile di Pérez Sánchez, posso farti una copia. Inoltre, tutte le varianti sono nel mio apparato (quello critico, dico), controllato anche da Alberto B.

Abrazos,

Paco

[15 luglio 2015]

Ecco. “Me meo de risa”. Scusa, ma ti immagino à la recherche de l’archetype perdu (che ho descritto dettagliatamente molto prima della comparsa di Medina) e non posso evitarlo: “me meo de risa”. Buena suerte y un abrazo,

Paco

[4 dicembre 2015]

Caro Paco

ti inoltro un first draft dell’articolo sul *Lazarillo*: una specie di duello tra me, Lachmann, Bèdier e il prof. Rico, che è uno dei tuoi avatars.

Lo avevo inviato a don Alberto Blecu sperando di averne qualche consiglio ma si è incazzato come una iena. (Mi spiace).

Abrazos,

P

[9 settembre 2016]

Vuoi inviare il tuo aureo manualetto, cioè, *Everything...*, a

Prof. ***

C/ ***

41007-Sevilla?

Può darsi che voglia recensirlo accanto al bel libro di Tarrant o da solo. Comunque della recensione per *Ecdotica* dobbiamo parlare. Ci onorerai con la tua presenza al Foro di martedì?

Un abrazo,

Paco

[11 settembre 2016]

Querido Paco

farò spedire una copia del volumetto al prof. ***

Non potrò invece vederti martedì perché sarò in viaggio da Klagenfurt, dove c’è una Summer School in Critica testuale.

Abrazos plurimos sin besos,

P

Quando aveva fretta, Paco telefonava. Una volta mia figlia, che aveva una decina di anni, mi ha chiesto con chi stavo parlando e quando le ho risposto che il mio amico si chiamava Paco Rico, è rimasta molto colpita, suppongo per la grande compattezza fonica della sequenza, tanto che ha battezzato Pacorico un pappagallino che era il suo peluche preferito. Quando lo ho raccontato a Paco, si è divertito molto e si è detto lusingato dalla prestigiosa omonimia.

2.

Raccolgo in questo omaggio all' amico scomparso, che aveva una straordinaria sensibilità filologica, tre ritocchi al testo corrente della *Commedia* di Dante, che sto cercando di editare nel solco del neolachmannismo (la *lachmannite* avversata da Paco).

Una grande invenzione di Dante, la terzina che chiamiamo appunto dantesca, permette a chi vi fa ricorso di sviluppare il pensiero con un numero variabile di versi (nella *Commedia* i periodi formati da 4 o più terzine sono tutt'altro che rari), ma a volte gli editori, fuorviati dall'unità metrica di base, tendono a segmentare brutalmente per terzine. Questo accade, a mio giudizio, anche nel primo dei casi che affronto qui, *Pd* VIII 46-50, che cito dall'ed. Petrocchi (i riferimenti bibliografici completi si trovano nella *Nota* finale; corsivi miei):

E quanta e quale vid'io lei far piùè
per allegrezza nova che s'accrebbe,
quando parlai, a l'allegrezze *sue*!
Così fatta, mi disse: «Il mondo m'ebbe
giù poco tempo...

La punteggiatura di queste due terzine, che si conserva immutata almeno dai tempi di Witte, non subisce variazioni nelle edizioni Sanguineti e Inglese. Del resto, come si ricava dalla banca dati del *Dartmouth Dante Project*, tra Sette e Ottocento era molto diffusa anche la lezione, scarsamente e poco autorevolmente attestata, *O quanta e quale* (Lombardi, 1791-92, Portirelli, 1804-05, Benassutti, 1864-68, Bianchi, 1868, Campi, 1888-93). Ma se si attribuisce un valore esclamativo alla prima delle due terzine (come faceva già l'Anonimo Fiorentino, «*E quanta e quale*: nota per la interiezione d'ammirazione, ciò è: Ahi! che è quello ch'i' vidi? »), non si riconosce che *quanta e quale*... e *così* sono correlative, per così dire, miste e danno forma a un unico periodo. (Dello stesso genere le correlative *QUAL sogliono i campion far nudi e unti [...]*, / *così, rotando, ciascuno il visaggio / drizzava a me*).

A differenze delle edizioni sette- e ottocentesche, le più importanti edizioni cinquecentesche interpongono più felicemente (ho controllato l'aldina e l'edizione della Crusca, che usano rispettivamente il punto e virgola e i due punti). E non stupirà che l'unità del periodo sia individuata con la consueta lucidità da Benvenuto da Imola, che commenta: «Construe sic literam quae videtur fortis: *E così fatta*, scilicet, illa lux facta tanta et talis, *quanta e quale vid'io lei far piùe*, in magnitudine et luciditate, *per allegrezza nova*».

Si legga quindi:

E quanta e quale vid'io lei far piùe
 per allegrezza nova che s'accrebbe,
 quando parlai, a l'allegrezze *sue*,
così fatta mi disse: «Il mondo m'ebbe
 giù poco tempo...

3

Il secondo esempio, che riguarda *Pd* VIII 120, non investe solo la punteggiatura. Riporto –al solito, dalla vulgata di Petrocchi– la parte essenziale del contesto che va tenuto presente (vv. 94-124) in cui Carlo Martello chiarisce, con modi propri di un maestro della filosofia scolastica, un dubbio di Dante («com'esser può, di dolce seme, amaro», v. 93, cioè come è possibile che da una famiglia generosa discenda un avaro):

...ed elli a me: «S'io posso
 mostrarti un vero, a quel che tu dimandi
 96 terrai lo viso come tien lo dosso.
 Lo ben che tutto 'l regno che tu scandi
 volge e contenta, fa esser virtute
 99 sua provedenza in questi corpi grandi.
 E non pur le nature provvedute
 sono in la mente ch'è da sé perfetta,
 102 ma esse insieme con la lor salute:
 per che quantunque quest' arco saetta
 disposto cade a proveduto fine
 105 sì come cosa in suo segno diretta.
 Se ciò non fosse, il ciel che tu cammine
 produrrebbe sì li suoi effetti
 108 che non sarebbero arti, ma ruine;
 e ciò esser non può, se li 'ntelletti
 che muovon queste stelle non son manchi,
 111 e manco il primo, che non li ha perfetti.
 Vuo' tu che questo ver più ti s'imbianchi?».
 E io: «Non già; ché impossibil veggio
 114 che la natura, in quel ch'è uopo, stanchi».
 Ond'elli ancora: «Or di: sarebbe il peggio
 per l'omo in terra, se non fosse cive?».
 117 «Sì», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio».
 «E puot'elli esser, se giù non si vive
 diversamente per diversi officii?
 120 Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive».

Si venne deducendo infino a quici;
poscia conchiuse: «Dunque...

A mio giudizio, il v. 120, che tutte le edizioni moderne attribuiscono a Carlo Martello, è una risposta di Dante alle domande incalzanti del principe, in parallelo con quel che succede ai vv. 112-114 (*Vuo' tu che questo ver più ti s'imbianchi?*). / E io: «Non già; ché impossibil veggio / che la natura, in quel ch'è uopo, stanchi») e 115-117 (*Ond'elli ancora: «Or di: sarebbe il peggio / per l'omo in terra, se non fosse cive?»*). / «Sì», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio»). Così già Benvenuto («ponit aliam interrogationem Caroli dicentis: *e può egli essere, scilicet quod homo sit civis in mundo, se già non si vive, ab hominibus diversis, diversamente per diversi uffici?* ET RESPONDET AUTOR: non potest esse; et adducit optimum testem, dicens: *no, se "l maestro vostro, scilicet Aristoteles, quem Avicenna vocat magistrum primum, ben vi scrive*»). (Non è decisivo, ma tutti e tre i punti interrogativi dei vv. 112, 116 e 119 sono già in Urb, cioè il testimone antico della *Commedia* più ricco di segni di interpunzione. Il dialogo era insomma adeguatamente segnalato).

Non occorre dire che nello stesso verso è però necessario ritoccare *vostro* in *nostro*, come leggono nel nostro testimoniale la sottofamiglia *bol* e *Rb* (Aristotele, che Dante ha lasciato tra i *sospesi* del Limbo, sarà pure il *magistrum primum* per Avicenna e il *maestro di color che sanno* per tutti i viventi, ma non è tale per i beati, che *miran ne lo specchio / in cui, prima che pensi, il pensier pandi*).

Si dovrà leggere quindi (cito dall'edizione del *Paradiso* in preparazione, a cura di Marco Giola e mia):

«E puot'egli esser, se giù non si vive
diversamente per diversi offici?».
 «Non, se 'l maestro nostro ben vi scrive».
 Si venne diducendo infino a quici,
poscia conchiuse: «Dunque esser diverse
conven di vostri effetti le radici,
per ch'un nasce Solone ed altro Serse,
altro Melchisedèch ed altro quello
che, volando per l'aere, il figlio perse.

Come tutti sanno, la filologia è una disciplina lenta e le sue acquisizioni possono essere favorite dalla sorte. Per questo mi piace registrare in questo minuscolo campionario di critica testuale anche un recentissimo cambiamento di

idee rispetto alla nostra edizione dell'*Inferno*, dovuto al fatto che in un canto di *Paradiso* che ho riletto e editato da poco si trova, a mio giudizio, uno stringente luogo parallelo con *If* XXXIII 78 sfuggito finora agli studiosi.

Dopo essere arrivato al culmine del suo racconto, che si interrompe con la straordinaria reticenza *Poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno*, il conte Ugolino riprende il suo *fiero pasto*. Così l'edizione Petrocchi, con quasi tutta la tradizione toscoflorentina:

Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti

Varianti alternative: *che furo losso* La., *che foran* (o *foram*) *losso* Mad Rb, *che foron losso* Po, *che forar losso* Urb.

Secondo Petrocchi, che non motiva in modo sufficientemente chiaro la sua preferenza, «è caso di scadimento di β [si avverta che il β di Petrocchi comprende, con Urb, anche Mad e Rb], esemplato anche a *Introduzione* 355, per un trascorso non difficile dell'ascendente; *furo* è strettamente legato con *forti*: 'addentarono fortemente', "furono forti nell'addentare"».

Sulla base del testimone per lui più autorevole, Urb, Sanguineti legge *che forar l'osso*. Così anche, ma in margine, il Laurenziano di Santa Croce: LauSC. E così anche Inglese, che difficilmente si affida al solo Urb, ma si sente confortato qui dalla testimonianza di Rb (il suo canone di 8 testimoni è costituito da una arbitraria riduzione di quello di Petrocchi) e commenta: «Il dubbio non verte sul fatto stesso [...]. Incerta è solo la presenza dell'immagine, cruda e macabra. L'idea del cane feroce che spezza le ossa della sua vittima [...] si affaccia nel canto ventisettesimo prima di venire completata, come accade di frequente in Dante, nel trentatreesimo, dove si rende esplicito l'osso che patisce l'azione del *succhio* [sc. *If* XXVII 48]».

Anche l'edizione Tonello-Trovato legge *che forar l'osso*, che è peraltro la lezione recata da quasi tutti i testimoni del nostro canone. Tuttavia, come ho anticipato, un luogo parallelo di *Paradiso* mi fa credere che Petrocchi avesse ragione e che la lezione della maggioranza sia una antichissima glossa o un altrettanto antico errore d'archetipo, favorito dalla *scriptio continua* (*furoallosso* > *furo losso*, *fora l'osso* ecc.) e corretto per contaminazione extrastemmatica. Di fatto, Dante ha già indugiato nel canto precedente sul macabro accanimento di Ugolino (*e come il pan per fame si manduca, / così il sopran li denti a l'altro pose. / [...] /; Non altrimenti Tidèo si rose / le tempie a Menalippo per disdegno, / che quei faceva il teschio e l'altre cose*; e ancora: *La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola ai capelli / del capo ch'egli avea di dietro guasto*), e dunque non ha bisogno

di spiegare che i denti del conte *forano* il cranio del suo nemico. Anche senza ricorrere alle iperboli di Campi, 1888-93 («chi non sente la bellezza peregrina e la forza del modo *Che furo forti all'osso*, direi che fosse nato in odio alle Muse. Potrebbe anche stare che il *forar l'osso* fosse mutamento d'antico amanuense [...] a me sembra concetto triviale, un pezzo di piombo posto in luogo d'una gemma preziosa»), la formulazione *furo all'osso* è meno ovvia, più ricercata:

riprese il teschio misero coi denti
che *furo all'osso*, come d'un can, *forti*.

In *Pd* XIV 59-60, dove Salomone spiega a Dante il mistero della resurrezione, leggiamo:

così questo folgór che già ne cerchia
fia vinto in apparenza da la carne
che tutto di la terra ricoperchia;
né potrà tanta luce affaticarne
che li organi del corpo *saran forti*
a tutto ciò che potrà dilettarne

Con le parole di Anna Maria Chiavacci Leonardi, «gli organi del corpo risorto saranno sufficientemente potenti a ricevere ogni sensazione che possa causarci diletto». Allo stesso modo, i denti di Ugolino saranno *forti*, cioè perfettamente adeguati alla loro funzione, rispetto alla durezza del cranio dell'arcivescovo.

Questa accezione antica di *forte* – salvata nei piani più alti dal solo Pl, che in qualche caso attinge a una fonte prossima a βo, ma di qualità ancora più alta, e non ignota ai commenti antichi («qui quidem dentes fuerunt illi capiti, sive osso, sicut unius canis fortes»: Guido da Pisa; «*che furo a l'osso, come d'un can, forti*, fuerunt fortes etc.»: Benvenuto da Imola) – è certo *difficilior* ed è definita precisamente dal TLIO: «[Detto di un oggetto, di un materiale:] capace di resistere ad uno sforzo, una pressione, una violenza; robusto, solido». TLIO, s.v. 2.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le edizioni scientifiche della Commedia che cito sono, in ordine cronologico: *La Divina Commedia di Dante Alighieri* ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da Carlo Witte, Berlino, Decker, 1862; Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico a cura di Mario Casella, Bologna, Zanichelli, 1924; Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 2008 (ristampa anastatica

della ventunesima edizione; il testo è quello della decima edizione, ivi, 1937); Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi (1966-1967), edizione riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll.; *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001; Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll.; Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, vol. 1, Edizione critica a cura di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, con la collaborazione di Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai; vol. 2. *Commento*, a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022.

Per comodità dei lettori, le citazioni dalla *Commedia* provengono, salvo diversa indicazione, dall'edizione Petrocchi. Le citazioni dai commenti antichi e moderni provengono tutte dalla banca dati del Dartmouth Dante Project.

Gli indirizzi del Dartmouth Dante Project e del TLIO sono rispettivamente: <https://dante.dartmouth.edu/> e www.ovi.cnr.it.

