

# Verba Hispanica

V



Ljubljana 1995



# **VERBA HISPANICA**

**V**

Ljubljana, 1995

**VERBA HISPANICA**

**V**

**ANUARIO DEL APARTAMENTO DE LA LENGUA Y  
LITERATURA ESPAÑOLA DE  
LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE  
LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA  
ESLOVENIA**

*Director:* Mitja Skubic

*Secretario:* Matías Escalera Cordero

*Comité de redacción:* Branka Kalenič Ramšak,  
Jasmina Markič,  
Juan Octavio Prenz,  
Nubia Zrimec,  
Maja Turnher,  
Demetrio Gallardo Redondo,  
Damjana Pintarič

*Diseño de la portada:* Franco Juri

Edición a cargo de  
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,  
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

## EL FRESCO DE CASTILLA

Durante el peregrinaje de Ulrik a Compostela sucedió algo que la gente de la escolta no supo explicarse y que produjo temporalmente un cambio completo del joven conde. Ocurrió cerca de Valencia, tal vez cerca de un lugar llamado Segorbe, como algunos afirmaban luego; de cualquier forma ocurrió en medio de un día caluroso y en medio de la ondulante y ardorosa llanura española, cuando Ulrik de golpe lanzó su caballo hacia una ermita. Hacía unos momentos que habían parado en un bosquecillo sobre una pequeña elevación, desde donde se abría una vista que abarcaba grandes extensiones de tierra de color rojo oscuro tachonada de piedras blancas y escasos arbustos. Entre los árboles de esa elevación, que daban una sombra escasa y débil, estaban cobrando aliento y apagando la sed, cansados, y sólo de vez en cuando se oía alguna palabra. Unos se tumbaron y otros se sentaron y, en el silencio que se hizo a continuación, se escuchaban únicamente los silbos de los insectos que se arracimaban, venidos desde quién sabe donde, sobre los flancos y narices de los caballos. Un caballo meaba ruidosamente en el reblandecido suelo, en alguna parte sonó un golpe metálico de una afilada espada contra un escudo. Hasta donde alcanzaba la vista no había ningún poblado, desde el bosquecillo sobre la elevación se veía por doquier sólo el paisaje tórrido con el sol de modo que ante tal resplandor parpadeaban los cansados ojos. No lejos del lugar donde habían parado, en un paso ondulado del valle, también sobre una elevación, casi sobre una especie de espalda terrestre había una sola edificación. Era una blanca ermita con una nave alargada y con un campanario algo más elevado, con una campana parecida a la cabeza de una acurrucada paloma blanca llegada volando de quién sabe dónde, que se habrá posado cansada sobre la espalda del tórrido paisaje. No estaba claro para qué servían el campanario y la campana en aquella ermita, para quién sonaba y a quién llamaba a orar, pues hasta donde abarcaba la vista no se veía rastro de vida humana. Los hombres de la escolta sabían que allí, si no otra persona, orarían ellos, porque su señor no dejaba de lado ningún santuario, y que descansaban aquí antes de empezar a orar sólo para que la gente y los caballos no reposasen, no tragasen la comida, no bebiesen, no ventoseasen y no measen alrededor del lugar sagrado.

Ulrik se detuvo un momento en la falda del bosque, en la linde del arbolado, entre la sombra y la luz. Después, mandó traer de pronto su caballo, montó y partió cabalgando lentamente hacia el candente paisaje. Ocurrió en medio de la ondulante llanura española, en el reino de Castilla, tal vez cerca de Valencia, algunos afirmaban luego que no lejos del lugar llamado Segorbe.

En 1430, el poderoso señor feudal Herman de Celje mandó a los lejanos mundos dos expediciones de peregrinos con una numerosa escolta militar de caballeros, escuderos y pajes. Una de ellas marchó en peregrinación a Roma, guiada por su hijo pecador Friderik, que acudía allí con la conciencia cargada con el asesinato de su mujer, numerosos libertinajes y adulterios, repulsivas bacanales y descaradas agresiones. Otra expedición fue guiada por Ulrik, hijo de Friderik y nieto de Herman, joven conde que tenía un carácter mucho más virtuoso que su padre y su abuelo, una determinación y una audacia soberanas, en las que el viejo

señor ponía todas sus esperanzas. La peregrinación de Ulrik fue mucho más larga, a Santiago de Compostela, para purgar allí, para ser elegido portador de la promesa y de la bendición, para abrirse, con su voto, un firme futuro. Los cronistas cuentan que aquella repentina religiosidad del viejo Herman y sus descendientes atrajo bastante atención. Evidentemente había llegado el momento de darse cuenta de que para el futuro de su poderosa stirpe sería ventajoso ganarse, aparte de dinero y soldados, de astucia y crueldad, también algo de ayuda divina. Y anotaron también que durante aquellos últimos años solía levantarse por las noches y deambular con los ojos llenos de espanto y terror confusos. De todos los crímenes que había cometido, el más obsesionante era la muerte de la joven y tristemente bella Veronika, la desgraciada amante de su hijo, a la que no le había sido dado llegar a ser condesa de Celje, de la joven Veronika, a la que había mandado asesinar y apagar con su propia sangre las antorchas de los seductores ojos que con tanta seducción habían prendido a su hijo, como también fue escrito. Por eso muchos opinaban que la repentina religiosidad del viejo cruel, que, como ya no era capaz de salir a largas romerías, mandaba a su hijo y a su nieto, era consecuencia del inesperado arrepentimiento que aparece indefectiblemente antes de la muerte. Del arrepentimiento de una noche de despiadado asesinato, del desgraciadamente bello rostro de Veronika que todas las noches resucitaba ante sus ojos.

El viaje de Friderik, según informan los cronistas, transcurrió conforme a su tempestuosa naturaleza, entre incesantes embrollos por el camino, entre altercados con los nobles, burgueses y campesinos, entre bacanales y peleas con armas. Antes de llegar a su destino fue hecho prisionero por el conde fronterizo Ferrare, quedó en cautiverio junto con su disoluta escolta durante bastante tiempo, hasta que lo rescataron y lo devolvieron a su casa sin llegar al destino de su romería.

De modo completamente distinto transcurrió el peregrinaje de Ulrik. Su expedición, que había emprendido el camino en medio del invierno, paraba no sólo en los castillos y en las ciudades, donde le ofrecían hospitalidad, sino también en los pueblos con iglesias, en las aldeas, en las solitarias ermitas entre las montañas. Hasta junto a los crucifijos en las encrucijadas de caminos, Ulrik a menudo no sólo se persignaba, sino que también saltaba de su caballo y se arrodillaba o, al menos, inclinaba la cabeza desde la silla de montar y rezaba con devoción durante un rato. El camino de penitencia les llevó a través de la zona de Gorizia, del norte de Italia y del sur de Francia hacia la lejana Compostela. La escolta admiraba al joven señor que en todo el camino no pecó ni de vida libertina, ni de comida y bebida excesivas, ni de conducta altanera o afanosas aceptaciones de regalos. Todo el tiempo el conde estaba alegre, les animaba cuando hacía viento y caía lluvia, en los caminos por los peligrosos puertos de montaña no dejaba que lo llevaran sino que andaba con los pies ensangrentados, como los demás, junto a los caballos con narices espumeantes. Así en el largo camino pasó el invierno, llegó la primavera, el verdor de los campos y prados de Italia y del sur de Francia, dejaron atrás caballos muertos y peregrinos enfermos, vieron el cielo azul en la cercanía del Mediterráneo, viajaron atravesando las cálidas lluvias de los pasos pirenaicos y se encontraron al fin en la ardiente luz de los campos españoles, de las zonas pétreas, un día en un bosquillo sobre una elevación, en un silencio de tenues, silbantes sonidos de insectos, murmullos de gorgojos, en frente de una ermita que de súbito cambió completamente a Ulrik.

Ulrik se detuvo un momento, silencioso, en la falda del bosque, en la linde del arbolado, entre la sombra y la luz. Después, mandó traer de pronto su caballo, montó y partió cabalgando lentamente hacia el candente paisaje. Ocurrió en medio de la ondulante llanura española, en el reino de Castilla, tal vez cerca de Valencia, algunos afirmaban luego que no lejos del lugar llamado Segorbe.

Por un instante se les perdió en el horizonte, después su figura, fundida con el caballo, apareció en el valle, en medio de las oscilantes radiaciones solares. Y antes de que empezase a subir hacia la blanca ermita, lo siguieron a caballo algunos caballeros y pajes, mientras que otros permanecieron en el bosque. En la cima, Ulrik descabalgó y se puso a empujar, cada vez más impaciente, la puerta que no se podía abrir; miró alrededor en busca de ayuda, después golpeó con su hombro la madera, la puerta cedió y el oscuro interior quedó al descubierto. Se detuvo un instante, inclinó la cabeza, juntó las manos ante sí y entró. Sus ojos, lastimados por la luz, no veían nada al principio; se persignó y se acercó automáticamente al altar. El frescor estremeció su cuerpo, la mirada empezó a distinguir los contornos de las siluetas de madera y de los frescos de las paredes. Era una ermita modesta, las pinturas de las paredes eran borrosas, la pintura de las estatuas de madera se desprendía, la débil luz se vertía, en forma de una tenue cascada, desde las ventanas en lo alto, debajo del techo. Ulrik se arrodilló, bajó la mirada hacia una fría piedra y se puso a rezar.

Al alzar de nuevo la mirada hacia el altar, oyó el relincho de los caballos fuera de la ermita, un espeso murmullo de gorgojos irrumpió dentro desde algún lugar, desde algún lugar del mar extranjero de ondulada y ardorosa llanura que cercara la nave. Al ponerse de pie y dirigirse lentamente hacia la puerta, su mirada siguió un rayo de sol que caía oblicuo en el interior y hacia la pared donde estaba la pila bautismal. Y allí, allí vio en ese mismo instante un fresco que difería por completo de los demás, estaba vivo, de colores vivos, no descolorido como los demás, era como si el pintor acabara de terminar en él su trabajo, era la cabeza de Juan Bautista, una cabeza muerta en una pintura viva, era una imagen que lo aferró al suelo de modo que durante unos instantes no fue capaz de moverse. La sangre se le heló y sus ojos comenzaron a poblarse de terror, la boca a abrirse en una exclamación, en un grito.

Aquellos caballeros y pajes que habían seguido espontáneamente a su joven señor para protegerle, aunque en medio de esa desolación no le acechaba ningún peligro, y que ahora se encontraban, con las manos sujetando las riendas, delante de la iglesia, oyeron algo como una exclamación o un grito e intercambiaron las miradas. Intercambiaron las miradas y antes de llegar a lanzarse en el interior con sus espadas medio desenvainadas, vieron en la puerta de la ermita a Ulrik. Con el codo se apoyaba contra la jamba, su cara estaba blanca, sus ojos confusos a causa de un miedo desconocido, su mirada hueca a causa de un terror profundo. Agitó las manos y las detuvo luego con unas palabras incomprensibles. Quisieron entrar en el interior pero el conde, que ya había vuelto en sí, que había recobrado en su mirada y en su habla algo de serenidad, ordenó con toda firmeza que regresasen. Montaron de nuevo los caballos y regresaron a acelerado galope al bosquecito que estaba sobre la elevación en el otro costado del suave valle. Ulrik permaneció sólo delante de la ermita. Desde el otro lado del valle era posible observar su figura que iba y venía en medio del resplandor solar y que se sentaba encorvada ante la puerta de la ermita. Rechazó también al paje que se había acer-

cado a llevarle el agua y la comida. Pasó toda la noche en la iglesia y la escolta se preguntaba si no estaría luchando, como Santiago, al que se había encaminado, a Compostela, con un ángel que iba a herirlo en la pierna y que iba a ordenarle que retornase, herido pero purificado, a su tierra paterna, herido y victorioso. Por la mañana volvió realmente con el cuerpo exhausto y no contó a nadie lo que había sucedido aquella noche en la solitaria ermita.

Con un rostro oscuro, del que había desaparecido el rastro de su alegría anterior, cabalgaba alejado de su escolta sin hacer caso a los campesinos que les saludaban, ni tampoco al soleado paisaje a su alrededor. Callaba, por la noche rezaba. Pernoctaban al aire libre y los caballeros veían su sombra que se acercaba a las hogueras de guardia y se retiraba luego a la oscuridad. Y más tarde, muchos días más tarde, cuando en la distancia divisaron las cúpulas de las iglesias y los tejados rojos de Amusca, tampoco se animó, como hizo la escolta exclamando y lanzando los caballos al galope.

Llegaron a Amusca para las Pascuas, como informa la crónica de los reyes de Castilla en el capítulo trece: Llegó allí un gran señor, el nieto del rey Segismundo, el conde de Celje; escoltado por sesenta caballeros, nobles ricamente vestidos, había venido a este reino para ir a Santiago. El rey le rindió grandes honores, comió con él y le mandó caballos, mulas y vestidos de brocado, de lo que el conde no quiso aceptar nada, pues el día que había salido de su tierra, había prometido que de ningún príncipe del mundo aceptaría nada en absoluto. No aceptaba nada y de las grandes festividades que para él prepararon los reyes durante veinte días se retiraba entre los primeros. Sellado su rostro por un secreto inconcebible desde que había pasado un día y una noche en la ermita en medio de la llanura castellana, completamente transformado. Así partió de allí para llevar a cabo el viaje a Santiago, concluye su informe el cronista de los reyes de Castilla. Sin embargo, el informe sobre la romería y sobre el extraño acontecimiento en el camino no termina aquí. Tampoco termina con el voto, las ofrendas y las largas oraciones, todo aquello que en Santiago de Compostela tuvo lugar, tampoco con el largo viaje de vuelta. Y en el viaje de vuelta a la tierra verde o acaso ya nevada, de donde habían salido, hicieron un gran desvío para evitar la ermita, que se hallaba solitaria en frente del bosquecito sobre una elevación en medio de la ondulada llanura. Tras todo lo que habían vivido en la corte castellana y en Compostela, se habían olvidado de ella y también el rostro sombrío del conde Ulrik recobró algo de la alegría de antaño.

Pero uno de los pajes de la escolta que se había demorado en Valencia para que herrasen allí unos caballos procuró alcanzar la expedición peregrina echando por un atajo y así, hacia el anochecer, se encontró muy cerca del lugar, muy cerca de la pequeña nave sobre la espalda roja y blanca de los ondulantes llanos de Castilla. Aunque estaba cansado y aunque tenía prisa, no pudo resistir su curiosidad. A la fuerza abrió la puerta cerrada y se encontró, igual que una vez Ulrik, en un lugar umbrío, en el que de forma oblicua caían los ponientes rayos del rojo sol castellano. Miró las siluetas de los santos en el altar y las imágenes tenebrosas en las paredes. No había nada que le llamase la atención. Ya estaba a punto de irse cuando en la pared que estaba detrás de la pila bautismal divisó pintado un rostro de un hombre barbudo que le resultó conocido. En aquel momento la roja luz solar iluminó la imagen entera y al solitario visitante se le paró el corazón: la cortada cabeza de Juan Bautista, la que Herodes u otra persona sujetaba en sus manos, tenía el rostro de su señor, de Ulrik de Celje, sus



cansados ojos claros se fijaban inmóviles en él y aún más allá, traspasándolo. Asimismo se encontraba allí la figura de una joven y por un momento le pareció reconocer su rostro también: aquel era el triste rostro de la desgraciadamente bella Veronika Desetniska. Pero no estaba seguro. Salomé se encontraba en el trasfondo del fresco, en sus labios reposaba una sonrisa extraña, su muerto rostro blanco con las mejillas rojas podría ser el de Veronika, parecía el suyo, pero el rostro era lejano y muerto y el paje pensó que su propia imaginación lo había añadido aquí, a este sombrío lugar, o tal vez lo hubiera hecho el caluroso y rojo sol castellano, bajo el que había estado cabalgando durante todo el día. Pero el rostro de Ulrik, ése había llamado su aterrada atención con todo su poder. El rostro de Ulrik estaba allí sin duda, hacía más de un mes que su señor se había detenido precisamente en este sitio y se había fijado con sorpresa al principio, luego con espanto creciente en esa extraña imagen que le esperaba aquí, casi al final de su largo viaje a una tierra desconocida. ¡Como se habrá fijado en este espejo, en las facciones de su propio rostro, casi fresca la pintura de colores vivos! La armadura que quedaba en el torso decapitado era modesta, sayalesca, de ningún modo propia de los ricos, pero el rostro, la nariz, aún rojos los labios en la cortada cabeza, hasta el color del cabello y la barba rala, ¡todo estaba aquí, ante él, aquí, irrevocablemente! Y el paje ahora entendió aquel grito que habían oído, el grito, la exclamación de su amo de ojos peligrosamente agudos, claros, algo cansados, las facciones de su amo vistas todos los días, la cabeza estimada y amada, la cabeza amada y temible estaba ahora aquí, separada del cuerpo, pintada en colores vivos, con la roja sangre que goteaba del cuello.

Durante ese breve instante, que se había extendido en una larga inmovilidad, permaneció con el corazón espantado, que ahora, ante esta inconcebible escena, empezaba a latir enloquecido; después el paje salió corriendo por la puerta y miró la esfera ardientemente roja del poniente sol castellano, tendido sobre el ondulado paisaje, como si en ella esperase encontrar la respuesta a la misteriosa y extraña escena que acababa de ver sin poder comprenderla.

Unos meses más tarde —era un otoño oscuro, las ramas de los desnudos árboles se destacaban contra el cielo gris— los peregrinos españoles fueron recibidos con grandes honores y festividades. La peregrinación había llegado a su fin y la promesa estaba cumplida. El joven conde, que al poco obtuvo título de príncipe, empezó a ser conocido por su apodo “El Español” en recuerdo de su afortunado viaje a tierras lejanas. Los cronistas anotaron que durante los años siguientes era acompañado por una suerte maravillosa, extendió sus propiedades, disfrutó de la confianza de los soberanos europeos, su esposa le dio tres hijos que aseguraban un futuro brillante de los condes de Celje. Y cuando su maravillosa suerte llegó al máximo, de pronto llegó también la decaída más profunda y con ella la repentina ruina de la célebre familia. Los niños murieron uno tras otro. Veintiséis años después de la célebre peregrinación española, cuando Ulrik de Celje alcanzó el punto culminante de su poder, cuando comandaba un poderoso ejército, cuando ante él bajaban sus cabezas los soberanos húngaros, veintiséis años después, en la confluencia del Danubio y del Sava, Ulrik de Celje, último descendiente masculino de la célebre familia, fue atacado en medio de la noche por un grupo de conspiradores. Se defendió, luchó y, heridas sus piernas, como las de Santiago, al que había hecho el voto en Compostela, se cayó. Después lo mataron y lo decapitaron, quizás estando vivo aún. Nadie sabe si el religioso señor llegó a dirigir alguna breve oración

a su patrón compostelano, nadie sabe si recordó la imagen que había visto en un fresco de Castilla en medio del claro silencio de un día caluroso en una oscura y fresca ermita sobre la espalda terrestre de un paisaje extranjero.

Aquel paje, que también se detuvo ante el extraño fresco en la ermita cerca de Valencia o tal vez de un lugar llamado Segorbe y que luego sospechó que la imagen de Ulrik hubiera sido plantada ante sus ojos por el rojo sol castellano, supo, sin embargo, que en el otro confín del mundo sólo concluía una historia que había comenzado mucho antes, en una oscura ermita en medio de la llanura española. En el fondo, había comenzado aún antes, aún antes de ser construida y pintada la ermita, había comenzado ya en un inconcebible antes, a cuyo fondo la pobre mente humana no es capaz de llegar en absoluto.

Traducción Marjeta Drobnič  
Con muy sinceros agradecimientos a  
Francisco J. Uriz y, especialmente, a  
Marina Torres por la revisión que hizo  
con tanta paciencia y tanto interés

Drago Jančar es uno de los principales narradores eslovenos contemporáneos y posiblemente el que haya logrado el mayor reconocimiento tanto dentro como fuera de su país natal. Su prosa, que abarca novelas, relatos cortos y obras teatrales, hace sentir cierto tipo de percepción del mundo, de nostalgia y de melancolía que hoy día suele atribuirse a los autores de los *países centroeuropeos*; en su obra, el escritor parte de la actualidad que aparece muy estrechamente ligada a la tradición y la historia europeas.

El autor, residente en Ljubljana, nació en Maribor en 1948; escribe novelas, relatos breves, ensayos, obras teatrales, guiones y artículos. Recibió numerosos premios, sus obras fueron traducidas a varias lenguas y publicadas en varios países. Entre las más importantes figuran: *La peregrinación del señor Houžvička* (relatos, 1971), *Treinta y cinco grados* (novela, 1974), *El galeote* (novela, 1978), *Del pálido malhechor* (relatos, 1978), *Los errantes* (teatro, 1982), *Aurora boreal* (novela, 1984), *El gran vals brillante* (teatro, 1985), *Muerte donde María de las nieves* (relatos, 1985), *Triptico sobre Trubar* (teatro, 1986), *La caída de Klement* (teatro, 1988), *Dédalo* (teatro, 1988), *Persiguiendo a Godot* (teatro, 1988), *Terra incognita* (ensayo, 1989), *El cántaro roto* (ensayo, 1992), *La mirada del ángel* (relatos, 1992), *El deseo burlón* (novela, 1993), *Las ollas de carne egipcias* (ensayo, 1995).

(M. D.)

# LITERATURA



## DEL TÁLAMO AL TÚMULO: CLARA JERÓNIMA, VICENTE TORELLAS Y ROQUE GUINART (*Don Quijote*, IIª Parte, Caps. 60, 61)

Haciéndole ir a D. Quijote por tierras catalanas, Cervantes, ya por su característica preocupación con la autenticidad histórica, debió de considerar oportuno ingeniar un encuentro entre aquél y el bandolero Roque Guinart, protector o amenaza —según el punto de vista— de la gente de esa región por aquella época.<sup>1</sup> En efecto, en algunos estudios se destaca esta preocupación de Cervantes como justificativa del notorio episodio, aunque sustentada por un deseo simultáneo de contrastar al dinámico, activo, pragmático “caballero” Roque Guinart con D. Quijote, quimérico “caballero andante”, anacrónico, inútil frente a los problemas que surgen durante su encuentro.<sup>2</sup> Descartada como ridícula, absurda, la oferta de D. Quijote de socorrer a Claudia Jerónima, “doncella agraviada”<sup>3</sup>, la impotencia, es decir, la superflua existencia de aquél se haría por completo patente, anunciando así el inminente fin de sus empresas caballerescas.<sup>4</sup> Esta sugerencia resulta plausible, pero no abarca la implicación más significativa de la “inutilidad” de D. Quijote en ésta y algunas otras situaciones semejantes.

La introducción de Clara Jerónima se considera a veces superflua: “está de más” en la novela,<sup>5</sup> o, cuando más, como mero pretexto para relatarse otro cuento, el cual, además, es un desacierto: “A girl disguised as a young man in green arrives at a gallop with the usual story: Man promised to marry her, now he is about to marry another. She shoots him, but it transpires that the rumors were wrong and she falls fainting on his body as he breathes his last. Idiomatic!”<sup>6</sup> “Idiomatic” concepción novelística, sin reconocible relevancia para la novela. En éste, como en todos los estudios que conocemos, queda desapercibida la importancia de

---

<sup>1</sup> Ver las notas a los capítulos 60-61, *IIª Parte del Quijote*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Juventud, 1965.

<sup>2</sup> S. Lorente-Murphy y R. M. Frank, “Roque Guinart y la justicia distributiva”, «*A. C.*», 1982, p. 109; A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart: The Case for an Ironic Reading”, *Cervantes*, 1986, p. 135; R. L. Hathaway, “Claudia Jerónima”, «*N. R. F. H.*», 1988, p. 320; L. A. Murillo, *A Critical Introduction to Don Quixote*, New York, Lang, 1988, pp. 236-237.

<sup>3</sup> En este episodio trágico Sancho proporciona un instante de alivio cómico, con un zeugma: “mi señor tiene muy buena mano para casamentero...; y si no fuera porque los encantadores lo persiguen... esta fuera la hora en que ya la tal doncella no lo fuera” (1480), reminiscente del de *Dorotea*, con implicación muy seria: “al salir mi doncella del cuarto, yo dejé de serlo” (1152). Para todas las citas de las obras cervantinas utilizamos la edición de la *Obras completas de Cervantes*, de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1965.

<sup>4</sup> R. L. Hathaway, “Claudia Jerónima”, p. 320 y sig.; L. A. Murillo, *A Critical Introduction to Don Quixote*, 236-7.

<sup>5</sup> Clemencín, citado por V. Gaos, en su edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos, 1987, *IIª Parte*, p. 852.

<sup>6</sup> V. Nabokov, *Lectures on Don Quixote*, London, 1983, p. 203; citado por Hathaway.

las tan incisivas referencias a la alianza política del padre de la joven con Roque Guinart en los sangrientos conflictos de los bandos catalanes. Esta trágica circunstancia política se contempla como detalle histórico, ambiental, novelísticamente conveniente y bien utilizado, pero, al fin de cuentas, fácilmente sustituible por otro cualquiera que funcionase como obstáculo formidable para la libre comunicación entre los dos enamorado.

La perplejidad todavía patente de muchos lectores frente a este famoso episodio se debe, esencialmente, al hecho de que no se ha percibido la íntima relación poética, novelística, “histórica” entre la actuación de Don Quijote y las de Roque Guinart y Claudia Jerónima.<sup>7</sup> Creemos que sólo comprendiendo bien esta relación es posible apreciar la gran sutileza de la concepción novelística, la transcendencia de la visión política, social y, sobre todo, moral de Cervantes en este episodio y, en definitiva, su relevancia en el *Quijote*. Cabe mostrar, pues, la función de cada elemento particular en el conjunto, en su mutua dependencia con los otros elementos con que, únicamente, todos cobran su pleno sentido.

Dejando aparte a sus enemigos del bando de los Cadells, “los lladres que su perdición procuran” (1483), todos los que encuentran a Roque Guinart quedan “admirados” de su extraordinaria personalidad. “¡Oh gran Roque!”, “¡Oh valeroso Roque!”, “¡Alejandro Magno!”, etc. (1479, 1480, 1483), lo aclaman con sincero fervor, al evocar su ya mítica fama de valentía, gallardía, nobleza de espíritu, magnanimidad, discreción, pericia y astucia militar..., y, al ver comprobadas todas estas virtudes legendarias en su conducta, en particular, en su “extraño proceder” (1483), que es su honrado, compasivo, humanitario trato con todos, sin excluir a los enemigos,<sup>8</sup> y especialmente con los desvalidos en cualquier adversidad: “Infinitas y bien dichas fueron las razones con que los capitanes agradecieron a Roque Guinart su cortesía y libertad...; la señora doña Guiomar de Quiñones se quiso arrojar del coche para besar los pies y las manos del gran Roque...” (1483). Por su caballerosidad hacia las mujeres y por su consideración de la siempre precaria condición económica del soldado —y quizás también de la supuesta honradez de la profesión soldadesca—, Roque Guinart les ha quitado a estos viandantes sólo una partecilla del dinero que traían, lo mínimo “para contentar esta escuadra que me acompaña” (1483), sus revoltosos “escuderos”. A los peregrinos, por pobres —con lo que se nos sugiere que eran religiosos genuinos— hasta les da diez escudos del botín. Incluso “pide perdón del agravio que... hacía, forzado de cumplir con las obligaciones precisas de su mal oficio” (1483). Significativamente, del botín que reparte entre sus “escuderos” Roque Guinart no guarda nada para sí y en una ocasión dice que no es

<sup>7</sup> Esto se revela a menudo en la tendencia de tratar alguno de sus elementos separada o preferentemente, como si fuese más bien independiente de los otros, según lo sugieren ya los títulos de los estudios: Azorín: “El misterio de Claudia”, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, 1948, pp. 115-116; Unamuno sólo habla de Roque Guinart y ni menciona a Claudia Jerónima (*La vida de D. Quijote y Sancho, Obras completas*, Madrid, A. Aguado, 1958, vol. IV, pp. 319-329); K. L. Selig, “Some Observations on Roque Guinart”, en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of J. Esten Keller*, Newark, J. de la Cuesta, 1980, pp. 237-279; S. Lorente-Murphy y R. M. Frank, “Roque Guinart y la justicia distributiva en el *Quijote*”, pp. 103-111; A. Weber, “D. Quixote with Roque Guinart”; R. L. Hathaway, “Claudia Jerónima”, etc.

<sup>8</sup> “Roque Guinart ordenó a los criados de don Vicente que llevasen su cuerpo al lugar de su padre, que estaba allí cerca para que le diesen sepultura” (1481). Tan galante actitud frente a los enemigos no era de ningún modo corriente entre los miembros de los bandos. *La Galatea*: “Ruego a los altos cielos... que permitan que tu cuerpo carezca de sepultura...” (615), aunque en este caso interviene una fuerte razón personal.

“buen contador” (1483), detalle revelador de su despreocupación por asuntos monetarios, gananciales. Los viandantes que caían en poder de bandoleros consideraban como hecho providencial si éstos eran capitaneados por Roque Guinart, según lo comprueba también el “encuentro” que refiere el estudiante pícaro de *La cueva de Salamanca*, aludiendo evidentemente a una creencia popular divulgada por toda España: “robáronme los lacayos o compañeros de Roque Guinart en Cataluña, porque él estaba ausente; a estar allí, no consintiera que se me hiciera agravio, porque es muy cortés y comedido, y, además, limosnero” (588).<sup>9</sup> En suma, Roque Guinart era la única esperanza en tal adversidad para muchos viandantes, en particular, para los pobres, las mujeres y los niños, de todos los cuales aquél solía compadecerse: “no quiso que pasase adelante su tristeza” (1483), y de quienes fue, por ello, muy admirado. La opinión de que el autor ironiza “la cortesía y liberalidad” de Roque Guinart con la observación de “que por tal la tuvieron [los capitanes] en dejarles [aquél] su mismo dinero”,<sup>10</sup> se desentiende, entre otras cosas, de la calificación anterior, asimismo del autor, de que las “razones” de gratitud fueron “bien dichas” (1483). Se destaca la situación irónica en que los capitanes se encuentran, y su plena conciencia de que sin la intervención de Roque Guinart se quedarían en cuero y, posiblemente, sin vida. En un mundo en que todas las autoridades, incluso las oficiales, regían a menudo con cínico, total descuido de la legalidad y la justicia,<sup>11</sup> el bandolero Roque Guinart, paradójicamente, parecía una excepción a muchos, cuya admiración por él no se nos sugeriría así como “misplaced”.<sup>12</sup> El propósito del autor de destacar la “cortesía” y la “liberalidad” de Roque Guinart se evidencia ya por el hecho de que introduce sólo a viandantes con quienes el bandolero tiene ocasión de demostrarlas. Formidable amenaza para sus enemigos, Roque Guinart es, por otra parte, benévolo, generoso, providencial amparo para los desvalidos e inocentes.

Sin embargo, respecto a la “cortesía y liberalidad” de Roque Guinart con los viandantes (a base de sus relativas posesiones) y a la repartición de lo robado “por toda su compañía, con tanta legalidad y prudencia, que no pasó un punto ni defraudó nada de la justicia distributiva” (1482), es preciso disentir de aquellos lectores que equiparan esto con cierta visión utópica respecto a la redistribución de la riqueza en la sociedad: “Roque está tratando de enmendar entuertos que realmente existen...; altera el significado práctico de justicia del entonces vigente proceso socioeconómico: recauda bienes de entre los que más tienen y los reparte entre los más necesitados”;<sup>13</sup> proclamando a Roque Guinart como un “enlightened ruler of a mini-state”.<sup>14</sup> Al distribuir todo entre sus “escuderos”, Roque Guinart explica a D. Quijote que “si no se guardase esta puntualidad con éstos, no se podría vivir con ellos” (1482). Practica esta “justicia distributiva”, porque es el único modo de convivir con

<sup>9</sup> Ver nuestro estudio sobre este entremés en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

<sup>10</sup> A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart...”, pp. 133-134.

<sup>11</sup> H. Kamen: “In general all banditry, both aristocratic and popular, was criminal; but it was a form of crime that rose out of political and social crisis and out of economic disorder. Banditry did not cause crisis; it was itself the result of a crisis” (*The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*, London, 1971, p. 341).

<sup>12</sup> A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart...”, p. 134.

<sup>13</sup> S. Lorente-Murphy, y R. M. Frank, “Roque Guinart y la justicia distributiva”, p. 109-110.

<sup>14</sup> K. L. Selig, “The Ricote Episode in D. Quixote: Observations on Literary Refractions”, «*RHM*», 1974-5, p. 75. Visión idealizadora de la “justicia distributiva” de Roque Guinart ya en Unamuno, *La vida de Don Quijote y*

¡"estos"! —nótese el patente desprecio personal—, cuyos servicios necesita. La traviésa observación de Sancho se refiere de modo preciso a esta precaria naturaleza de la convivencia bandolera: "Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesario que se use aun entre los mismos ladrones" (1482). En suma, Roque Guinart practica la "justicia distributiva" porque de ello depende su propia sobrevivencia y no porque aquélla fuese parte de un programa político, en oposición al "status quo".<sup>15</sup> A todas luces, ideas de reforma social y económica no animan en absoluto su bandolerismo, que es de carácter radicalmente personal.

Para poder "vivir con ellos", Roque Guinart debe recurrir también a la más rigurosa disciplina frente a cualquier acto de insubordinación. Oyendo la objeción de un "escudero" a su liberalidad con los viandantes: "Este nuestro capitán más es para frade que para bandolero" —reveladora perspectiva negativa frente a la bondad natural del jefe—, Roque Guinart, "echando mano a la espada, le abrió la cabeza casi en dos partes", diciendo "desta manera castigo yo a los deslenguados y atrevidos... Ninguno le osó decir palabra: tanta era la obediencia que le tenían" (1483). Castigo riguroso, brutal, pero revelársele a esta "buena gente" como "frade" sería de seguro fatal para Roque Guinart. Sus "escuderos" son mercenarios que le sirven sólo por el provecho que derivan de las actividades bandoleras ("el abad, de lo que canta yanta", 1483), bajo su habilísimo mando, sin ningún sentimiento de genuina lealtad o compañerismo, por lo cual también podrían venderse en cualquier momento a cualquiera que les pagase mejor: "Roque pasaba las noches apartado de los suyos, en partes y lugares donde ellos no pudiesen saber dónde estaba...; no se osaba fiar de ninguno, temiendo que los mismos suyos, o le habían de matar o entregar a la justicia" (1484). Gente de bajísima calidad humana en todos los sentidos, lo que se condensa en la irónica calificación del autor: "buena gente" (1479), de quien Roque Guinart debe servirse para sus guerras con los Cadells, pero con quien no comparte ningún otro interés, ningún atributo personal, y a quien debe tratar con disciplina férrea para su propia sobrevivencia.<sup>16</sup> Se prescinde de todas estas consideraciones cuando se declara que "this incident [el castigo] undercuts Roque's own assertion that he is by nature merciful and well meaning."<sup>17</sup> Es posible, sin embargo, que con ese incidente Cervantes se proponga, simultáneamente, destacar un rasgo distintivo del temperamento catalán, según algunos contemporáneos suyos lo comprendían: "en las injurias muestran gran sentimiento y por eso son inclinados a venganza."<sup>18</sup>

Roque Guinart se preocupa de hacer saber a todo el mundo que su bandolerismo no tiene nada en común con el bandidaje de sus "escuderos", de ¡"estos"! individuos codiciosos, sólo

---

*Sancho*, p. 322 y sigs.; y en A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1972, pp. 193-94, 210, en que se enjuician las declaraciones y la actuación de Roque Guinart con increíble descuido del contexto.

<sup>15</sup> No tienen en cuenta este hecho crucial los estudios mencionados en las notas 13, 14. Por otra parte, se menciona en el de A. Weber, "Don Quixote with Roque Guinart..." , p. 130.

<sup>16</sup> Extrañamente, no hace esta distinción Unamuno: "Tengo, pues, para mí que Roque Guinart y sus compañeros eran mejores de lo que ellos mismos se creían" (*La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 328).

<sup>17</sup> A. Weber, "Don Quixote with Roque Guinart..." , p. 134.

<sup>18</sup> F. Manuel de Melo, *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*, p. 1645. Citado por Unamuno, (*La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 351).



interesados en la rapiña de “los bienes ajenos.” El no se ha hecho bandolero para “robar, matar y saltar”, sino por razones de honor personal y del de toda su familia, según él lo entiende. Esto es lo que quiere hacer saber siempre cuando la ocasión se le presenta, como al dar a Sancho los “diez escudos..., porque pueda decir bien desta aventura” (1483). ¿Por qué culparle de mero afán de “theatrical gesture and rhetoric”, de “self-dramatizing gallantry”?<sup>19</sup> Claro que le interesa mucho mantener en cuanta más estima su reputación de dignidad, nobleza e integridad personal ¡preservadas pese a todas las circunstancias tan desfavorables a ellas?,<sup>20</sup> según ya se ha dicho, pero ninguna indicación hay de que “dramatice” consciente, calculadamente su persona y su vida de bandolero para impresionar a la gente. Todo lo contrario: Roque Guinart “no ensalza su estado”,<sup>21</sup> que considera como “el modo de vivir más inquieto” y “sobresaltado”, un “laberinto de confusiones”, en que se encuentra por unos “deseos de venganza... de un agravio” que se le hizo, y del cual quisiera salir a “puerto seguro”, pero “a despecho y pesar de lo que entiendo”, confiesa, esos “deseos” dan “con todas mis buenas inclinaciones en tierra” (1482).

Las “buenas y concertadas razones” de Roque Guinart dejan “admirado” a D. Quijote, pues “pensaba que entre los de oficios semejantes, de robar, matar y saltar no podía haber alguno que tuviese buen discurso” (1482). Este se manifiesta en toda la actuación del bandolero. Según la paráfrasis de la carta a Antonio Moreno, que nos ofrece el autor, Roque Guinart demuestra que sabe escribir con soltura, discreción, gracia y cierto sentido de humor (con probable resabio cínico, que se condiserará más adelante). Cita la Biblia en varias ocasiones, y una vez con variación personal, algo juguetona, con que quiere consolar a Don Quijote y a Sancho, a punto de ser “espulgados” por los bandoleros: “el cielo, por extraños y nunca vistos rodeos... suele levantar los caídos y enriquecer los pobres” (1480), y en que, dicho sea de paso, no percibimos esa supuesta obsesión de Roque Guinart con lo “económico”,<sup>22</sup> desmentida de raíz por toda su conducta. El “buen discurso” de Roque Guinart, en lo que toca a su educación formal, no se contradice tampoco por el hecho de que diga a Don Quijote: “No estéis tan triste, buen hombre, porque no habéis caído en las manos de algún Osiris” (1479), en vez de decir Busiris, rey legendario, quien sacrificaba a los viandantes a Júpiter. “Error de bulto”,<sup>23</sup> “malapropismo” revelador de la “ignorancia y presunción” del bandolero,<sup>24</sup> concluyen algunos lectores, representando una opinión más bien general. Se nos explica que el error no puede ser de Cervantes, supuestamente siempre “exacto” en tales cosas.<sup>25</sup> Dejando aparte esta afirmación insostenible, la gran semejanza fónica de Osiris – Busiris haría perfectamente comprensible el error de Roque Guinart, en que, creemos, podría caer fácilmente aun la persona más erudita y versada en mitos y leyendas que no hubiese tenido ocasión reciente de evocar esos nombres. Visto esto así, el error de Roque Guinart no

<sup>19</sup> A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart...”, pp. 133-134.

<sup>20</sup> K. L. Selig, “Some Observations on Roque Guinart”, pp. 276-277.

<sup>21</sup> Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 235.

<sup>22</sup> A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart...”, p. 129.

<sup>23</sup> V. Gaos, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 844.

<sup>24</sup> A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart...”, p. 129.

<sup>25</sup> Opinión de Clemencín, citada por V. Gaos, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 844.

sugeriría ninguna grave falta en su cultura. No revelándose, pues, este error como malapropismo significativo para la caracterización del personaje ni como “juego de rebote... del humor cervantino”<sup>26</sup> ni tampoco como símbolo convincente de una eventual regeneración,<sup>27</sup> ¿qué otra posible función tendría en el episodio? Con toda probabilidad, se trata de una confusión de Cervantes mismo, o quizá del tipógrafo, tan comprensible en cualquier caso: “... quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos... *aliquando bonus dormitat Homerus*” (*Quijote*, 1284).<sup>28</sup> Hemos insistido en estos detalles para destacar el hecho impropio de que Roque Guinart no se nos retrata como persona ignorante o presuntuosamente culta, como piensan algunos lectores, pues, de ser tal su condición, se podría quizás atribuir a ella, entre otras causas, su bandolerismo. Sin embargo, sus “buenas y concertadas razones” son “admirables”, sobre todo, por indicar la clara conciencia que Roque Guinart tiene de sus propios defectos, que quisiera enmendar, por revelar su esencial bondad y nobleza personal, pese a su extraviada vida bandolera. Roque Guinart es “mejor de lo que él mismo se cree”,<sup>29</sup> concluye inevitablemente el lector que lo observa y escucha con atención. Y es por intuir esta buena naturaleza en Roque Guinart que Don Quijote le aconseja, como medio posible de salvación, la caballería andante. El consejo impráctico, de que se ríe Roque Guinart, como también el lector, no desvirtúa la muy cierta intuición.<sup>30</sup>

En este fatal “laberinto de confusiones” que son las continuas guerras fratricidas entre los Cadells y los Nierros, bando a que él pertenece, Roque Guinart es instrumento activo de la violencia, pero también, en gran parte, víctima casi inerme del torbellino feroz que destruye a todo su pueblo. Es para dramatizar esta catástrofe nacional de un modo cuanto más representativo, compresivo, que Cervantes introduce a Clara Jerónima; al lado del activo bandolero, un miembro no combatiente de su “familia” —ambos convertidos en instrumentos de la violencia y ambos, simultáneamente, su víctima— constituyéndose simbólicamente en la gran “familia” agonizando en un atroz tormento infernal.<sup>31</sup> “... Sintieron a sus espaldas un ruido como de tropel de caballos, y no era sino uno solo, sobre el cual venía a toda furia un mancebo... con daga y espada dorada, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a

---

<sup>26</sup> J. B. Avallé-Arce, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, 1969, p. 345. No se explica en qué precisamente consistiría el “humor” en este caso. Sería impropio comparar este “malapropismo” con tantos otros, auténticamente cómicos, en las obras cervantinas.

<sup>27</sup> K. L. Selig: “... it may be an authorial manipulation to presage a/the resolution of the total episode with a ray of hope and reconciliation, since Osiris... is associated with fertility, renewal, resurrection and hope” (“Some Observations on Roque Guinart”, p. 275). No resulta relevante la aplicación de este sentido a Roque Guinart, quien, de hecho, niega la relación con Osiris.

<sup>28</sup> Y es, por fin, posible que no haya error en absoluto. Según algunos editores, “también se sacrificaban extranjeros a Osiris, a quien probablemente se remonta la leyenda de Busiris” (Ver V. Gaos, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 845).

<sup>29</sup> Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 328.

<sup>30</sup> A. Weber: “... the mad Knight appends to it an absurd coda which quickly diffuses the seriousness of sensitive controversy” (*Don Quixote with Roque Guinart...*), p. 132).

<sup>31</sup> Roque Guinart fue eventualmente indultado por las autoridades y murió como soldado del ejército español en Italia. Así, las consecuencias de la guerra de los bandos no fueron, en definitiva, trágicas para él, como lo fueron para mucha gente buena, a menudo por completo inocente, hasta desinteresada en esas feroces rivalidades y muy

los lados...: *En tu busca venía, ¡oh valeroso Roque!, para hallar en ti, si no remedio, a lo menos alivio en mi desdicha..., soy Claudia Jerónima...*” (1480). La “furia” descabellada con que aparece, las muchas armas con que viene cargada, la extrema alteración emocional, apuntan ominosamente al violento, draconiano acto que acaba de cometer: “alcancé a don Vicente obra de una legua de aquí, y sin ponerme a dar quejas ni a oír disculpas, le disparé esta escopeta y, por añadidura estas dos pistolas...; le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra” (1480). Don Vicente, “olvidado de lo que [le] debía, se casaba con otra... esta mañana”, nueva que a ella le “turbó el sentido y acabó la paciencia”, con las consecuencias que se ha visto (1480). Don Vicente es hijo de Clauquel Torrellas, quien es enemigo de Simón Forte y éste es padre de Claudia Jerónima y aliado de Roque Guinart en las guerras de los bandos catalanes. Por esta razón Claudia Jerónima viene a pedirle a Roque Guinart que la “pase a Francia”, donde ella tiene “parientes”, y que defienda a su padre, “porque los muchos de don Vicente no se atrevan a tomar en él desafortada venganza” (1480). Las venganzas se están “eslabonando”, como advierte Roque Guinart (1482), requiriendo siempre más víctimas.

Cervantes trató el amor de dos jóvenes de familias enemigas ya en *La Galatea*: “[eran] los parientes de entrambos de los más principales del lugar y estaba en ellos el mando y gobernación del pueblo”, pero “la envidia, enemiga mortal de la sosegada vida, sobre algunas diferencias del gobierno del pueblo vino a poner entre ellos cizaña y mortalísima discordia; de manera que el pueblo fue dividido en dos parcialidades: la una seguía la de mis parientes [de Lisandro], la otra la de los de Leonida, con tan arraigado rencor y mal camino, que no ha sido parte para ponerlos en paz ninguna humana diligencia” (617). Parece anunciarse una trágica historia amorosa, por la causa específica de una feroz guerra de bandos, aunque en un casi mítico mundo pastoril: “una aldea... en las riberas del Betis... en la gran Vandalia”, etc. (616), y la anticipación de tal desarrollo episódico se refuerza por las esporádicas referencias a “la endurecida enemistad de los padres”, como obstáculo para que los amantes puedan “descubrirse los pensamientos” (617); a la paz entre las familias que Lisandro desearía lograr casándose con Leonida, por lo cual también se demuestra tan tolerante del desmandado Crisalvo, hermano de aquella (619); a la esperanza de la bien intencionada Silvia de “poder dar principio al fin de [esa] discordia” con un casamiento de los hijos (617), argumento, entre otros, con que también intenta influir en Leonida (618); a la convicción de Crisalvo de que Lisandro rivaliza con él por el amor de Silvia, por causa de la antigua enemistad de sus familias (619); a la declaración de Crisalvo de que dio muerte a Silvia por estar ésta enamorada de Lisandro, “enemigo” de la familia (621), etc.<sup>32</sup> Sin embargo, dicha anticipación del lector queda por completo frustrada. La “enemistad de los padres” sirve como mero pretexto para complicar cuanto más la trama, un más bien convencional cuadrángulo amoroso pastoril: Lisandro ama a Leonida, quien le corresponde, mientras Crisalvo, hermano de Leonida, ama a Silvia, quien no le corresponde. Por esta razón, “toma la amistad” de Carino, “pariente” de Silvia, para que influya en ella. Carino promete tal intercesión, pero

---

deseosa de paz y armonía. Es por esta razón que en Roque Guinart se dramatiza, sobre todo, su conflicto íntimo durante su bandolerismo.

<sup>32</sup> Todas estas referencias (y varias otras que no citamos) a la enemistad de las familias de los amantes tienen paralelo, a veces literal, en las dos obras que proponemos como fuentes en las notas 34 y 35.

secretamente odia a Crisalvo como también a Lisandro, por unas humillaciones sufridas en el pasado. Convince a Crisalvo que Silvia no lo quiere a él porque está enamorada de Lisandro y que éste está a punto de llevársela a una aldea para casarse con ella. Con unos cómplices, Crisalvo mata a Leonida y Libeo, en el camino, pensando, según las señas que le dio Carino, que los dos son Silvia y Lisandro. Este castiga a Crisalvo y a Carino matándolos y después sigue viviendo con el deseo de morir cuanto antes para “tornar a ver” a su querida Leonida. La razón principal de la tragedia es, pues, el “rencor”, “la mala voluntad”, el “odio perpetuo” de Carino, por unas juveniles rivalidades amorosas y las “condiciones dobladas” con que lleva a cabo su perversa, monstruosa venganza personal. La enemistad de las familias es sólo parte del fondo, incidental, sin transcendencia alguna más allá de su conveniencia para la trama y, en realidad, fácilmente sustituible, como obstáculo episódico para los amantes, pues es de valor neutral en el sentido ideológico, filosófico y moral (612-622).

A la misma conclusión se llega al considerar las fuentes literarias —extrañamente todavía no señaladas—,<sup>33</sup> de que Cervantes probablemente se sirvió, aunque modificándolas mucho, para este cuento. Tanto en la *Istoria di due nobili amanti* de Luigi da Porto<sup>34</sup> como en la *Novella LX*, de la *Seconda Parte*, de Bandello,<sup>35</sup> se sitúan los amores de los dos jóvenes en un ambiente de intensos odios entre sus familias, los notorios Montecchi y Cappelletti; que se resuelven en una conciliación, por lo menos momentánea, frente a la trágica muerte de sus queridos hijos: “In questo tempo i padri loro nella detta chiesa vennero, e sopra i loro morti figliuoli pignendo, da doppia pieta vinti (avvegnache inimici fossero), s’abbracciarono, in modo che la lunga nimistà tra essi e tra le loro case stata, e che nè prieghi di amici, nè minaccia del signore, nè danni ricevuti, nè tempo avea potuto estinguere, per la misera morte di questi amanti ebbe fine”;<sup>36</sup> “Il que [la muerte de los hijos] fue cagione che tra i Montecchi e Cappelletti si fece la pace, ben che non molto dapoi durasse”.<sup>37</sup> Sin embargo, falta, notablemente, cualquier implicación condenatoria del odio de las familias, como causa directa de la tragedia, así como se aprecia en *Romeo and Juliet* de Shakespeare: “See what a scourge is laid upon your hate, / That heaven finds means to kill your joys with love”.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Es una excepción esta pasajera referencia de M. Moner, al hablar de los amores de Clara Jerónima y Vicente: “On reconnaît ici les premisses de la trame héritée de Bandello et immortalisée par Shakespeare, que Cervantès a déjà exploitée dans la *Galatea* à travers l’histoire de Lisandro et Leonida” (*Cervantès conteur: écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velazquez, 1989, p. 149).

<sup>34</sup> *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la pietosa loro morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del sig. Bartolomeo della Scala* [publ. entre 1511-1529]. Utilizamos la edición de A. Torri, *Giulietta e Romeo, novella storica di Luigi da Porto*, Pisa, 1831.

<sup>35</sup> *Tutte le opere di Matteo Bandello*, ed. de F. Flora, Mondadori, 1952.

<sup>36</sup> *Istoria di due nobili amanti*, p. 46. “... Vino a poner entre ellos [los parientes de los dos amantes] cizaña y mortalísima discordia; ... con tan arraigado rencor y mal ánimo, que no ha sido parte para ponerlos en paz ninguna humana diligencia” (*La Galatea*, 617). “Inimici”, “inimicizia”... En el cuento de *La Galatea* que tratamos Cervantes utiliza “inimicizia”, única vez en sus obras! Nos parece evidente que no se trata de un arcaísmo, como sugiere J. B. Avallé-Arce en su edición de *La Galatea* (Madrid, CC., 1968, p. 40), sino de una influencia directa de la fuente italiana, constituyéndose así en otra valiosa prueba de la inspiración literaria para el cuento cervantino de *La Galatea* y del *Quijote*.

<sup>37</sup> Bandello, *Novella LX*, IIª Parte, p. 765.

<sup>38</sup> *Romeo and Juliet*, V, última escena. Sobre el intrincado problema de las fuentes de esta obra ver K. Muir, *Shakespeare’s Sources*, London, 1957.

La “cagione” de la tragedia para Luigi da Porto es el gran amor de los jóvenes y, en particular, de Giulietta, cuyas virtudes exalta como implícito reproche a las mujeres contemporáneas que carecen de ellas. Las desilusiones amorosas del autor se transparentan: “O fedel pietà, che nelle donne anticamente regnavi, ove ora se’ita? In qual petto oggi t’alberghi? Qual donna sarebbe al presente, come la fedel Giulietta fece, sopra il suo amante morta?... Quante ne sariano ora, che non prima l’amante morto veduto arebbero, che trovarne un altro si ariano pensato...? Miseri gli amanti di questa età...”, etc.<sup>39</sup> En su carta dedicatoria, Bandello explica que escribió su *novella* (probablemente inspirada en la de Luigi da Porto), porque “il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere”, al oír la narrada, “e perchè mi parve degna di compassione e d’esser consecrata a la posterità, per ammonir i giovani che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia”.<sup>40</sup> En suma, la “discordia” de los padres es en ambos casos, esencialmente, una de tantas circunstancias accidentales que no se contempla como causa del trágico fin de los hijos, desde un punto de vista moral.

Respecto al trágico desenlace en el episodio del *Quijote*, el autor observa: “Pero, ¿qué mucho, si tejieron la trama de su lamentable historia [de los amores de Claudia Jerónima] las fuerzas invencibles y rigurosas de los celos?” (1481), por lo que se podría pensar que aquí se perpetúa la misma actitud indiferente hacia la discordia de las familias que caracteriza las versiones literarias anteriores. Sin embargo, una lectura atenta del conjunto revela un cambio radical de enfoque. Los “celos” de Claudia Jerónima son tan sólo la última causa, el instrumento inmediato del trágico suceso, manejado con malévol cálculo para fines perversos. Esta sugerencia empieza a comprobarse en la descripción, de extrema, excepcional concisión y brevedad, de estos amores: “Vicente... viome, requebróme, escuchéle, enamóreme a hurto de mi padre... Finalmente, él me prometió de ser mi esposo, y yo le di la palabra de ser suya, sin que en obras pasásemos adelante. Supe ayer que, olvidado de lo que me debía, se casaba con otra, y que esta mañana iba a desposarse, nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia...; alcancé a don Vicente... le disparé esta escopeta...” (1480). Por cierto, las presiones del momento hacen comprensible que Clara Jerónima quiera “decir en breves palabras” su “desventura” y “abreviar” cuanto más su “cuento” (1480), pero el autor, que tiene toda la comodidad para hacerlo, no obstante prescinde de ofrecer información adicional, más pormenorizada sobre el desarrollo de estas relaciones amorosas. Es que tal información no es necesaria ni, en realidad, relevante, pues lo que a Cervantes interesa revelar, sobre todo, son los malévolos designios y las alevosas maquinaciones maquiavélicas que causan el cruel fin de esos amores, tan bellos y nobles por haber aspirado a sobreponerse al insondable abismo del odio de sus familias.<sup>41</sup>

Azorín especula sobre el origen de la falsa nueva del casamiento de don Vicente con Leonora, hija del rico Balvastro: “una buena amiga le diría que su novio no le era fiel; otra

---

<sup>39</sup> *Istoria di due nobili amanti*, p. 46.

<sup>40</sup> *Novela IX, Iª Parte*, p. 717. La “moraleja” explícita de esta *novella* hace evocar la de la *Celestina*: “reprehensión de los locos enamorados”, quedando el lector perplejo, por la misma razón, en ambos casos.

<sup>41</sup> Este estilo narrativo corresponde al de “veni, vidi, vici”, propuesto por H. Hatzfeld (*El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949, pp. 311-319), pero con una justificación particular, que se sugiere con nuestra lectura.

le añadiría que sabía de ciencia cierta que su novio iba a casarse con otra; un señor respetable, para evitar tergiversaciones, le confesaría, en secreto, que lo sabía todo: su novio no era su novio; su novio era el novio de otra novia y gradualmente, como suceden estas cosas, Claudia se iría amontonando. Y de pronto salía al encuentro de su novio...” Sin embargo, al ilustre escritor le deja perplejo un detalle extraño y muy significativo: “¿Y no tuvo Claudia tiempo de enterarse? ¿Y no pudo esforzarse en una investigación de la verdad...? La cosa valía la pena...”, y concluye que “Cervantes no nos da luz, ninguna luz, para dilucidar este enigma”, este “misterio de Claudia”.<sup>42</sup> Ahora bien, cuando Cervantes introduce un “misterio”, lo sugiere claramente como tal, inexplicable, por una u otra razón, o, por otra parte, explica, a la postre, sus causas precisas. En nuestro caso, no se nos revela ninguna justificación novelística para crear un “enigma” o un “misterio” inexplicable. El chisme por la envidia, por la mala voluntad, etc., o hasta por el chisme mismo, “el gran galeote”, podría constituir una causa plausible, claro está, a la que se inclina la tan “impresionista” especulación de Azorín. Sin embargo, Cervantes no sugiere una propagación “gradual”, de boca en boca, de la falsa nueva, como sería característico del chisme, sino su revelación repentina, instantánea, abrupta: “Supe ayer... que esta mañana iba a desposarse” don Vicente (1480). “Nueva” perversamente calculada en su falsedad como también respecto a todas las circunstancias ambientales y temporales en que se la comunicaría a Clara Jerónima: el mismo día en que el padre de la joven no estuviese “en el lugar”, para que no le estorbase la salida,<sup>43</sup> y en que don Vicente se encontrase, por cualquier razón, de camino, en dirección aproximada del “lugar” de Leonora, su supuesta novia. De averiguar el viaje de don Vicente —o quizás hasta de ocasionarlo— se encargarían los notorios “espías”, de quienes solían servirse los bandos, en toda Europa, como instrumento imprescindible de prevención o emboscada: “Ordinarono castoro [unos vengadores de la honra de familia, en una situación semejante a la cervantina] ciò che bisogno era per dare effetto a tanto omicidio, e cominciarono a spiare tutti gli andamenti del cavaliere [del ofensor, a quien matarían desde una emboscada]”.<sup>44</sup> La falsa “nueva” se le daría a Clara Jerónima cuanto más tarde antes del supuesto casamiento de don Vicente, precisamente para que no pudiese “esforzarse en una investigación de la verdad”. Es así que Clara Jerónima “alcanza” a don Vicente en el lugar y momento precisos en que, evidentemente, le dijeron que lo encontraría: “apresurado el paso a este caballo, alcancé

---

<sup>42</sup> Azorín, “El misterio de Claudia”, p. 116.

<sup>43</sup> Algunos lectores se extrañan de que no se encargue de la venganza del pundonor el padre (R. L. Hathaway, “Claudia Jerónima”, p. 362). Lo que menos desea este padre es que su hija se case con un miembro del odiado bando contrario. Así, lejos de insistir en tal casamiento, probablemente celebraría la ruptura de la promesa, particularmente en vista de que no se ha perdido el “honor” de Clara Jerónima: “Sin que en obras pasásemos adelante” (1480). Clara Jerónima no tiene hermanos, probablemente por sugerencia de las fuentes (Luigi da Porto, *Bandello*), en que Giulietta tampoco los tiene; en éstos casos, como también en Shakespeare, la muerte de un pariente es necesaria para justificar la separación de los dos amantes, ya casados. De allí la muerte del “primo” Tíbaldo a mano de Romeo. Todos estos autores sabían que la muerte de un “hermano” crearía problemas íntimos quizás insuperables entre los amantes mismos. Estrella: “Yo te absuelvo la palabra; / que ver siempre al homicida / de mi hermano en mesa y cama / me ha de dar pena”. Sancho: “Y a mí / estar siempre con la hermana / del que maté injustamente /; ... por amarla / no es justicia que lo sea [esposo]” (*La estrella de Sevilla*, última escena).

<sup>44</sup> *Bandello, Novella IX, Parte Prima*, p. 10. *La Galatea*: “De allí adelante Crisalvo traía espías por ver lo que yo con Silvia pasaba” (619).

a don Vicente obra de una legua de aquí” (1480).<sup>45</sup> Más sorprendente es la perplejidad de Azorín por el “traje de hombre” que Clara Jerónima viste para ir al alcance de su novio: “¿Cómo ha podido hacerse de ayer a hoy... el suntuoso arreo? No serían tardos ni perezosos los sastres de Barcelona. O pensamos que Clara Jerónima tenía la costumbre de pasearse de día o de noche, disfrazada de varón. No tiene hermanos... ¿Estamos en presencia de un virago? ... la Varona de Cataluña...”<sup>46</sup> Para este “misterio” hay varias explicaciones posibles, sencillas: Clara Jerónima debe salir de su “lugar” sin revelar su identidad personal, femenina. Deseando reunirse con Romeo, Giulietta pide a Fra Lorenzo: “Io vorrei, padre mio, che voi mi facessi ritrovar calze, giuppone ed il resto de le vestimenta da ragazzo, a ciò che vestita ch’io me sia, possa la sera sul tardi o il matino a buonissim’ora uscirmene di Verona, che persona non mi conoscerà”.<sup>47</sup> De igual modo, a Clara Jerónima le habrían podido “ritrovar” un traje de hombre, pronto, sin dificultad alguna. El lujo del traje y de las armas, “damasco verde, con pasamanos de oro, gregüescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados...” (1480), hasta sugiere que a Clara Jerónima se los facilitaría alguno de esos parientes o “amigos” cortesanos (que también le dieron la falsa nueva) de su propio vestuario. Teniendo en cuenta esta posibilidad, el traje de hombre de Clara Jerónima no sería de ningún modo “un fait courant dans la littérature espagnole du siècle d’or... [sin] une importance particulière”.<sup>48</sup>

Los celos por la supuesta traición de don Vicente bastarían para “turbar el sentido y acabar la paciencia” (1480) de Clara Jerónima, pero a la venganza la empuja probablemente también el “honor de familia”, pues los perpetradores de la falsa “nueva” de seguro no dejarían de sugerirle que don Vicente se propone humillarla sólo por ser ella de los del “contrario bando” (1480). Es una aprensión que atormenta también a Giulietta, al declarársele Romeo “fedel servo” para siempre: “Oh sciocca me a qual vaghezza mi lascio io in cosi strano labirinto guidare? ... per la nimistà che ha co’ miei, altro che la mia vergogna non può cercare”.<sup>49</sup> “...sciocca che sono, che Romeo m’ami? Forse lo scaltrito giovine quelle parole per ingannarmi m’ha dette..., parendoli forse a questo modo far la vendetta de la nemistà che tutto il di incrudelisce piu tra i suoi e i miei parenti”.<sup>50</sup> Y, significativamente, la misma clase de sospechas tiene Crisalvo, el hermano de Leonida: “pensaba que por serle yo [Lisandro] ene-

<sup>45</sup> Clara Jerónima es de seguro también de temperamento impulsivo, pero su crimen se hace posible por muchas circunstancias, de que ella es también víctima inocente, y que no se tienen debidamente en cuenta en los estudios que la condenan como “atropellada y violenta” (Azorín, “Cervantes y el amor”, *Con permiso de los cervantistas*, p. 57); “energúmena” (F. Márquez Villanueva, *Temas y personajes de Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, p. 34); patológicamente “suspica” (K. Togelby, *La estructura del Quijote*, Sevilla, 1977, p. 80); etc. Las situaciones de Clara Jerónima y Dorotea son por completo distintas, por lo cual resulta impropio concluir que a aquélla “le falta el control” de ésta (R. L. Hathaway, “Claudia Jerónima”, p. 326).

<sup>46</sup> Azorín, “El misterio de Claudia”, p. 116.

<sup>47</sup> Bandello, *Novella LX, IIª Parte*, p. 747.

<sup>48</sup> L. Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, 1987, p. 288. Hector P. Márquez: “el disfraz se explica de una manera lógica” (*La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, Porrúa T., 1990, p. 151).

<sup>49</sup> Luigi da Porto, *Istoria di due nobili amanti*, p. 23.

<sup>50</sup> Bandello, *Novella LX, IIª Parte*, p. 734.

migo, había procurado tratar amores con Silvia, y no porque yo bien la quisiese. Y esto le acrecentaba la cólera y enojo de manera que le sacaba de juicio” (619). Cabe imaginar la existencia de parientes y “amigos” de Clara Jerónima de la naturaleza maliciosa de Crisalvo o del “mal talento e fellone ánimo” de los “parenti e amici” de esa “fanciulla degli Amidei”, quienes matan cruelmente, en una emboscada, a messer Buondelmonte, por disponerse éste al casamiento con una “rara beltà”, olvidado de la promesa de matrimonio hecha a aquélla (nótese los paralelos con nuestro episodio), pues “quella ingiuria e si manifesta onta non era a modo veruno da sopportare..., cosi vituperosa macchia non si poteva, se non con l’istesso sangue del nemico e dispregiator dell’affinità loro, lavare”.<sup>51</sup> Con esta brutal venganza, en nombre del honor de familia, comienza la notoria, interminable guerra de los bandos florentinos. Estos “parenti e amici” condenarían, pues, cualquier relación entre las mujeres de su bando y los hombres del bando contrario, por presuponerla como un truco de éstos para humillar todo el bando, pero, probablemente, sobre todo, por considerarla como un acercamiento indeseado a sus odiados enemigos; atizadores fanáticos del odio y de la violencia entre los bandos, a quienes, de modo significativo, Dante representa en el notorio Mosca de Lamberti, en su *Inferno*: “Ei son tra l’anime più nere...; mal seme per la gente toska”.<sup>52</sup>

La historia y la literatura que tratan de estas multiseculares guerras de los bandos proporcionan abundante información sobre las atrocidades de que éstos eran capaces. Con su breve episodio, tan denso en sutiles implicaciones, Cervantes representa una de las más horripilantes atrocidades concebibles, al mostrar cómo la perversa maquinación política despoja a Clara Jerónima de su discreción y conciencia, convirtiéndola en instrumento ciego, deshumanizado del implacable odio sectario induciéndola hasta a destruir por su propia mano al ser que más quiere en el mundo: “y sin ponerme a dar quejas ni a oír disculpas, le disparé... Allí le dejo entre sus criados...” (1480). Ni a Shakespeare en su *Romeo and Juliet* se le ocurrió un desenlace trágico tan henchido de penosa ironía, resaltado por la revelación de la verdad: “¡Oh cruel e inconsiderada mujer..., con que facilidad te moviste a poner en ejecución tan mal pensamiento!” (1481),<sup>53</sup> y la realización de Clara Jerónima de que don Vicente la quería siempre con amor entrañable, hasta tal punto que “tiene [su] suerte por venturosa” por el mero hecho de poder “dejar [su] vida” en las “manos” y en los “brazos” de ella, y que, lejos de reprocharle su precipitado acto, se le ofrece “por esposo”, como la “mayor satisfacción” que él, en estos trances, puede darle ¡“del agravio que [ella] piensa que de [él] ha

<sup>51</sup> *Ibid.*, *Novella IX, Iª Parte*, p. 8-9, 10.

<sup>52</sup> Dante, *Inferno*, Canto VI, verso 85; Canto XXVII, verso 108. Fue Mosca quien incitó a matar a Buondelmonte.

<sup>53</sup> En este caso, Clara Jerónima se reprocha justamente por el terrible error que acaba de cometer, pero, en otra ocasión, su rencor contra toda la naturaleza femenina (“no hay mujer, por retirada que esté y recatada que sea, a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus atropellados deseos”, 1480) se debe, evidentemente, a la falsa información que tiene de la integridad de don Vicente. En las relaciones con éste, ningún “atropellado deseo” tuvo ella, si no es que se considere como tal su atrevimiento de amar a don Vicente, pese al odio de sus familias. Esta perspectiva temporal, emocional, equivocada de Clara Jerónima inválida la opinión de que “en el *Quijote*, la última palabra la tiene la corriente misógina tradicional por boca, sí, de una mujer, Claudia Jerónima”, quien “todavía no ha resuelto, siendo mujer, la contradicción entre la imperfección (estupidez) congénita del sexo débil y su astucia diabólica” (J. Joset, “Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthrops, 1990, p. 154).



recibido"! (1481). Don Vicente pide perdón a la amada por el error que ella ha cometido, ejemplificando de la manera más excepcional esta "reflexión" de la Rochefoucauld: "On pardonne tant que l'on aime".<sup>54</sup>

Habiéndose enterado de que ya "su dulce esposo no vivía, [Clara Jerónima] rompió los aires con suspiros, hirió los cielos con quejas, maltrató sus cabellos, entregándolos al viento, afeó su rostro con sus propias manos, con todas las muestras de dolor y sentimiento que de un lastimado pecho pudieran imaginarse", haciendo llorar a todos: "Todo aquel circuito parecía campo de tristeza y lugar de desgracia" (1481).<sup>55</sup> Después de "muchos desmayos" declara "que querría irse a un monasterio..., en el cual pensaba acabar la vida, de otro mejor esposo y más eterno acompañada" (1481), pero con la conciencia lúcida, atrozmente apesada de que, en este mundo, ha tenido un esposo de quilates inigualables, una "perla" que ella, insensata, trágicamente, "threw away".<sup>56</sup> Al nuevo esposo va a pedirle consuelo y, sobre todo, implorarle perdón por un error, por un ¡pecado!, que ella de seguro no podría perdonarse a si misma jamás. No queriendo ya saber nada del malévolo mundo en que le tocó vivir (Roque Guinart, quien en este momento representaría para ella los bandos de cualquier especie, "ofreciósele de acompañarla... No quiso su compañía Clara Jerónima, en ninguna manera...", 1481), de ese mundo que con sus feroces odios la convirtió a ella en asesina de su propio amor, Clara Jerónima "se despidió... llorando" (1481), para encerrarse en el monasterio, donde continuaría llorando "amaramente..., con interno dolore e sanguinose lacrima... li suoi infortuni, la morte del caro amante con la sua miseria insiem, fin che il vivere gli fosse concesso".<sup>57</sup>

En el conciso episodio cervantino se incorporan, sabiamente utilizados, los elementos fundamentales de la tragedia clásica (con algunos detalles y matices genuinamente sofocleos): conflictos y dilemas, ambigüedades y falacias, suspenso y sorpresas, anagnórisis, ironías y catarsis...<sup>58</sup> Según algunos lectores, también está presente esa inexorable Fatalidad que a menudo destruye cruelmente a los mejores: Dice Roque Guinart: "Yo, de mi natural, soy

<sup>54</sup> F., Duc de la Rochefoucauld, *Réflexions morales*, p. 330. R. L. Hathaway dice que a este episodio del *Quijote* "le falta originalidad" ("Claudia Jerónima", p. 319). Sin embargo, no menciona ningún antecedente. Y aunque conociese los que indicamos en este estudio, y otros posibles, esa opinión sería muy desacertada, según esperamos haber demostrado.

<sup>55</sup> Reacción parecida de Giulietta en la *Istoria di due nobili amanti*, p. 41. La tragedia de los amantes de Luigi da Porto, Bandello, Shakespeare produce efectos análogos en todos los testigos. Es natural. Sin embargo, es muy notable que "las tristes quejas de Claudia... sacaron las lágrimas de los ojos de Roque, no acostumbrados a verterlas en ninguna ocasión" (1481), pues también con este detalle se pone de relieve su bondad natural, de gran importancia para el retrato que de él hace Cervantes, según lo ha visto ya K. L. Selig ("Some Observations on Roque Guinart", p. 276).

<sup>56</sup> Shakespeare, *Othello*, V, segunda escena. Desde nuestra perspectiva resulta extraña esta observación de L. Combet: "l'homme agresseur qui triomphe de la femme. C'est ce qui se produit encore dans l'histoire de la belle Claudia Geronima" (*Cervantès ou les incertitudes du désir*, p. 84).

<sup>57</sup> Masuccio Salernitano, *Novela XVI*, en *Novelle*, Roma, Formiggini, 1929, p. 215. En esta obra se noveliza por primera vez [1476] la trágica muerte de Romeo y Julieta, con los nombres de Mariotto y Giannozza. *Istoria di due nobili amanti*, p. 43: Giulietta: "che debbo io senza te in vita più fare, signor mio?".

<sup>58</sup> Sorprende que en su interesante *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of D. Quixote*, J. Syverson-Stork no considere este episodio, tan eminentemente dramático, teatral. Para R. L. Hathaway, sin embargo, todo este episodio es sólo "una pequeña tragedia de errores..., teatralidad de opera o melodrama" (Claudia Jerónima, pp. 319, 326).

compasivo y bien intencionado; pero... el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buenas inclinaciones en tierra, que persevero en este estado, a despecho y pesar de lo que entiendo” (1482). Y comenta Unamuno: “Roque se sentía atado a su oficio como a un sino fatal. Era su estrella”.<sup>59</sup> Ahora bien, Roque Guinart “reconoce la insolencia de su oficio”<sup>60</sup> y a la vez comprende, con perfecta claridad, que la causa directa de éste son esos “deseos de venganza, que tienen fuerza de turbar los más sosegados corazones” (1482), así como “turbaron” el de él. Reconoce que sus “buenas inclinaciones” y su “claro entendimiento” se demuestran débiles, impotentes frente al violento, corrosivo impulso vengativo. Reconoce, en suma, que su “mala estrella” es su propia debilidad moral y su renuncia a la razón. Es así que, lejos de poder gratificarle jamás en cualquier sentido, sus “venganzas” —penosamente irónicas ya por el hecho de que no sabe explicarse ni su razón (“no sé qué deseos de venganza” 1482), pues se han vuelto en mera obligación, rutina de bando—, “se eslabonan” inextricable, incesante, incontrolablemente con otras “venganzas”, llevándolo a una eventual inexorable destrucción moral y física. Esta es, pues, la “fatalidad” que se cierne sobre Roque Guinart —y, por implicación, sobre todos los bandos—, cuyas formidables fuerzas destructoras son de incalculable alcance. Sin embargo, ¡no son invencibles! Dice Roque Guinart: “...pero Dios es servido de que, aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro” (1482). Una bella “estrella”, de comprobadas virtudes milagrosas, podría, únicamente, orientarle hacia la salida, la redención: ¡el perdón! “¡Perdónanos nuestras ofensas como nosotros perdonamos a nuestros ofensores!” El perdón, aunque sólo de iniciativa individual, empezaría a “eslabonarse” con otros perdones, deteniendo por fin la monstruosa rueda de las mutuamente perpetradoras venganzas. Roque Guinart, “de natural compasivo y bien intencionado, y de buen entendimiento”, mantiene su “esperanza”, ¿ya vislumbrando el bello resplandor de esa mágica “estrella”? Quizás lo vislumbre, pero al fin del episodio lo vemos todavía muy escéptico respecto a la posibilidad de una reconciliación, de la paz entre los feroces bandos catalanes. En su carta a Antonio Moreno parece revelarse cierto humor cínico al encarecer “las locuras y discreciones de don Quijote”, que, con “los donaires” de Sancho, “no podían dejar de dar gusto general a todo el mundo”, sin excluir a sus enemigos, los Cadells (1484). La inclusión de éstos responde a una ulterior ocurrencia de Roque Guinart, debida, probablemente, a su certera intuición del enorme efecto “cómico” que tanto para los Nierros como para los Cadells tendrían esas “locuras y discreciones” de D. Quijote respecto a la posibilidad de acabar con la guerra de los bandos y de una reconciliación entre ellos: “...que dejasen ese modo de vivir tan peligroso así para el alma como para el cuerpo...; el principio de la salud está en conocer la enfermedad y querer tomar el enfermo las medicinas...” (1481-82). Tales “pláticas” de seguro “no les entrarían bien” ni a los Nierros ni a los Cadells, no por

---

Roque Guinart confiesa que vive en un “laberinto de confusiones”; los amores de Claudia Jerónima y don Vicente tienen desenlace trágico por las *confusiones* de aquella. ¿Sería éste acaso el asunto de *La confusa*, obra dramática perdida de que Cervantes habla con tanto orgullo (*El viaje del Parnaso*, p. 81)? Tal posibilidad se sustenta mucho también por la aguda observación de F. Rodríguez Marín de que “el relato de Clara Jerónima está lleno de endecasílabos sueltos”, que “suenan” de continuo a “verso” (ver V. Gaos, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pp. 849 y 851). Según su práctica frecuente, Cervantes utilizaría el mismo asunto en géneros distintos; en éste caso, los “endecasílabos” preservados revelarían su uso original.

<sup>59</sup> Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 328.

<sup>60</sup> *Ibid.*

“rústicos” de entendimiento como los “escuderos” (1481), sino, sobre todo, por una ceguera de la mente y una dureza del corazón, en que el odio, el rencor y la venganza los tenían esclavizados, constituyéndose ya en condición inherente, orgánica, personal y socialmente. Los prudentes, morales, sabios consejos con que Don Quijote desea ayudar a sus compatriotas —como, notablemente, en varias otras ocasiones semejantes en la *IIª Parte de Quijote*—,<sup>61</sup> serían ridiculizados por ambos bandos, los auténticos locos, todos incapaces, por su orgullo, de dar el primer paso hacia el perdón, como mera humorada, en suma, como inútil, risible quijotería: “¡Pobre Don Quijote, paseado por la ciudad con tu *ecce homo* a espaldas!”<sup>62</sup>

“Ed allora si divise la città in due fazioni, come già era tutta Italia, cioè in Ghibellini e Guelfi, che fu l'ultima rovina di molte famiglie nobilissime, di modo che dappoi le discordie e le sette tra le parti, e tra li nobili ed il popolo e tra popolani grandi ed il popol minuto, fecero varie e grandissime mutazioni, e sempre con spargimento di sangue grandissimo e rovine di bellissimi palazzi ed esilio di molti...”<sup>63</sup> Escueta referencia novelística a una notoria tragedia nacional, repetida, sin diferencias notables, con harta frecuencia, en muchos países. Francisco Manuel de Melo observa que los bandos de los Nierros y Cadells “no [eran] menos celebrados y dañosos a su patria que los Güelfos y Gibelinos” y otros bandos europeos y españoles.<sup>64</sup> Así, evidentemente, piensa también Cervantes al contemplar esa interminable guerra fratricida, cruel sangría, frecuentemente, de los mejores hijos de Cataluña, de España. Es, sobre todo, para dramatizar este hecho trágico que crea los fascinantes retratos de Roque Guinart y Clara Jerónima, ambos, esencialmente, víctimas, tanto por su propio sufrimiento como por el que —instrumentos imprudentes, indiscretos, reticentes o inconscientes del violento torbellino político— infligen a los otros. En sus incisivas fisonomías, proyectadas sobre el fondo negro, ominoso, deshumanizado del caos y de la violencia, se individualiza, de modo novelísticamente magistral, la terrible agonía colectiva, nacional. De una técnica esencialmente parecida se serviría Goya en su famosa pintura *Tres de mayo*.

---

<sup>61</sup> Aventura de los pueblos rebuznadores; del morisco Ricote; de “las bodas de Camacho”, entre otros ejemplos.

<sup>62</sup> Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 330. Sólo teniendo en cuenta este hecho se puede explicar que “D. Antonio is a model of civility, a refined aristocrat whose idea of amusement, nonetheless, is to put Quixote on display to throngs in the street” (L. A. Murillo, *A Critical Introduction to Don Quixote*, p. 241). Es parte fundamental del pensamiento de Cervantes de que cada individuo es, en definitiva, responsable de sus acciones, de su vida, por su libre albedrío. Así, Roque Guinart es, en definitiva, responsable de su bandolerismo, pese a todas las circunstancias que lo inducen a tal vida. Esta conclusión sobre la inferencia cervantina nos parece lógica, por todo el contexto, sin necesidad de evocar las polémicas teológicas de los dominicanos y molinistas sobre el libre albedrío (A. Weber, “Don Quixote with Roque Guinart”, pp. 132-133). Al exaltar la “fe” de Roque Guinart en la “Gracia Divina”, como medio suficiente para la “Salvación”, identificándola con la del autor, J. Casalduero propone una actitud que nos parece insostenible, a base de todas las obras de Cervantes (*Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1966, pp. 355-356). Las sugerencias de Unamuno sobre el “sino fatal” de Roque Guinart, que se discute en relación con el “malhechor colgado junto a Cristo, San Dimás, Pablo de Tarso, Pablo el hermitaño, Enrico de Tirso de Molina, Martín Fierro, etc.”, nos resultan, en gran parte, contradictorias. (*La vida de Don Quijote y Sancho*, pp. 321-329).

<sup>63</sup> Bandello, *Novela I, 1ª Parte*, p. 10.

<sup>64</sup> Citado por Unamuno, *La vida de Don Quijote y Sancho*, p. 329.

Como sucede a menudo en las obras cervantinas de todos los géneros, en este episodio del *Quijote* se entrelazan elementos “rigurosamente históricos” (las guerras de los bandos catalanes, Roque Guinart, etc.) con otros patentemente inventados, ficticios (D. Quijote, el encuentro de éste con Roque Guinart y Claudia Jerónima, los amores trágicos de ésta, etc.), sintentizándose todo en una armoniosa situación literaria que, simultáneamente, se revela como una ingeniosa, gráfica, original e importante metáfora de una deplorable faceta de la realidad histórica, política, social y moral de la España de los Felipes. Por virtud de esta sutil, ponderada combinación de lo “histórico” con lo imaginativo, ambos elementos se fecundan recíprocamente, novelizándose y dramatizándose lo “histórico” y, a la vez, “historizándose” lo ficticio, novelesco. El mismo procedimiento artístico, utilizado con igual intención, se aprecia, dentro del género novelístico, siglos después, en los *Episodios nacionales* de Galdós<sup>65</sup> y en *La guerra y la paz* de Tolstoy, para recordar sólo algunos de los ejemplos más notables. Uno de los efectos más transcendentales de tal procedimiento es que la literatura, además de su intrínseco valor artístico, adquiere también el prestigio de fidedigna, auténtica fuente histórica. Exalta a este propósito Pío Baroja: “la tendencia de los escritores a buscar el conocimiento de un país en la literatura, y no en la historia y la estadística”. Entre la literatura más valiosa también en este sentido Baroja recomienda la de Cervantes.<sup>66</sup>

#### Povzetek

#### ZVESTOBA DO GROBA: CLARA JERÓNIMA, VICENTE TORELLAS IN ROQUE GUINART (*DON KIHOT*, II. del, poglavji 60 in 61)

Kot se pogosto dogaja v najrazličnejših Cervantesovih delih, se tudi v teh dveh poglavjih drugega dela *Don Kihota* prepletajo zgodovinski dogodki (boji med katalonskimi razbojniškimi tolpmi, Roque Guinart itn.) s povsem izmišljenimi (Don Kihot, njegovo srečanje z zgodovinskimi osebami, tragična ljubezen). Cervantesova pripoved, v kateri se dopolnjujejo zgodovinski in izmišljivijski elementi, predstavlja povsem izvirno metaforo zgodovinskega, političnega, družbenega in moralnega prereza takratne Španije. Torej tako zasnovano literarno delo predstavlja tudi neizčrpen in avtentičen zgodovinski vir.

---

<sup>65</sup> Ver R. Gullón, “La historia como materia novelable”, en *Galdós: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 403-426. A. Sanchez se refiere al episodio de Ricote, del Cautivo y de Roque Guinart como “episodios nacionales cervantinos” (“Arquitectura y dignidad moral de la Segunda Parte del Quijote”, *Anales cervantinos*, 1979-1980, pp. 10-11).

<sup>66</sup> Pío Baroja, “La literatura y la historia”, en *Obras completas de Pío Baroja*, Madrid, Bibl. Nueva, 1948, p. 1100.

## IMÁGENES AMERICANISTAS EN EL *SAN IGNACIO DE LOYOLA, FUNDADOR DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, POEMA HEROICO* (1666) DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

La lírica barroca colonial es un discurso poético mestizo en el cual se dan citas otros emblemas de la realidad americana y donde son también otras las unidades ideológico-culturales que contribuyen al proceso de significación de los textos (“lo otro” en tanto en cuanto se aleja de los modelos europeos). Las imágenes americanistas se construyen con elementos propios de la cultura hispanoamericana en ciernes. El *San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo denota una preocupación del hablante lírico por la geografía y el paisaje americanos como una expresión de lo indiano versus los cánones del poema barroco europeo. La mención insistente de América y su efecto obsesivo en el discurso es el foco de análisis de este ensayo. Se trata de indagar acerca de su significación en la serie de octavas reales que es el *Poema heroico* para atisbar la intención del hablante lírico de dignificar el espacio americano como espacio no de calcos sino de originales. Dicho de otro modo: en este estudio se intenta dilucidar la tarea de los poetas coloniales de iniciar una distancia entre Europa y América, entre lo europeo y lo americano, como diferencias conciliatorias, pero diferencias en sí.

En mi reciente libro, *El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias* inicié el estudio de la poesía camarguiana como especificidad lírica que partiendo del discurso gongorino se aleja de éste en un estadio de superación y se acerca a una poética americanista más allá de copias o de meros calcos. A manera de palimpsesto el *Poema heroico* exhibe una superación del referente gongorino en referente camarguiano donde el elemento americano prima sobre el europeo haciendo de todo el poema una reflexión sobre América versus Europa.

En el poema “Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España”, Domínguez Camargo se refiere a esta ciudad de Indias de la siguiente manera:

Esta, blanco pequeño de ambos mundos,  
de veleras saetas asentado,  
que, vencidos los mares iracundos,  
a su puerto se proa han destinado:  
do de Europa, de América fecundos  
partos le expone aquél, este costado,  
que al sur remite, al norte se desata  
la plata en ropas y la ropa en platas. (381)

En este pasaje se está expresando cómo Cartagena de Indias es el blanco pequeño de esos dos mundos (Europa y América). Esos “partos” a los que se le expone a América son el comercio de la plata o de la riqueza; cómo de una (América), esta riqueza es llevada a la otra (Europa). Esos “partos” son calificados por el hablante lírico como fecundos. La posición geográfica de ambos puntos aparece localizada topográficamente como norte (Europa) y sur (el continente americano) en una subrepticia relación de subordinación de A sobre B.

El *Poema heroico*, la biografía poética de San Ignacio de Loyola, se inicia con la presencia metafórica de un embajador inca ante la pila bautismal del santo, incorporando al imperio incaico como unidad política de la Ecumene (donde se representa tanto a Oriente como a Occidente), hacia 1491, un año antes del llamado descubrimiento. La siguiente estrofa recoge este aspecto:

El que América en una y otra mina  
hijo engendra del sol, oro luciente,  
indiana se vistió la clavellina,  
y al pie torcido su natal serpiente  
(talar su mejor hoja) se destina:  
Mercurio de los huertos que, elocuente  
(si el caduceo el pie le dio y la copa),  
del Inca embajador voló a la Europa. (48)

Vemos que de “Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España” al *Poema heroico* se sigue insistiendo en la capacidad minera de América. En este pasaje citado se poetiza el oro como “hijo engendra del sol” y esta imagen americanista del primer canto, del libro primero del poema, inicia esa insistencia que es nuestro objeto de estudio: cómo el hablante lírico menciona, comenta, elogia, revela y se regodea en la relación oro o plata/riqueza/América como medio velado de denuncia del efecto de la Conquista.

Georgina Sabàt-Rivers en su artículo “Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: La navegación y la codicia”, añade un importante aspecto político a la hora de estudiar a los poetas del Barroco de Indias como integrantes de una resistencia subrepticia a los centros del poder europeo en su discurso poético. Nos dice Sabàt-Rivers:

Si Góngora había hablado de las riquezas de América... Domínguez Camargo no sólo se ocupa de ellas en su obra sino que señala, aunque de modo oscuro y ambiguo, el expolio [despojo] de que era objeto; hallamos referencia a este motivo cuando menciona el oro del Inca que voló a la Europa. (195)

He aquí el efecto de las imágenes americanistas en el *Poema heroico*: denunciar subrepticamente el saqueo español a América. Un rastreo por todo el texto revelaría la insistencia del hablante lírico por referirse a lo indiano en una matriz poética que se repite recogiendo siempre el valor del oro americano y su manipulación y robo por parte del europeo.

En los cinco libros de este poema inconcluso se relata esporádicamente la vida de San Ignacio de Loyola desde su nacimiento, su vida militar, pasando por su conversión y peni-

tencia hasta la fundación de la Compañía de Jesús. Los críticos han coincidido en considerar el *Poema heroico* de Domínguez Camargo de varias maneras.

Emilio Carilla comenta lo siguiente sobre la copia o el calco de Góngora a Domínguez Camargo:

Puede decirse que gran parte de las *Soledades* están calcadas y hábilmente dispuestas a lo largo del poema [*Poema heroico*]: no faltan ni los banquetes ni la historia de los descubrimientos marítimos (=codicia), ni los juegos atléticos, ni escenas de cetrería. (112)

Alicia de Colombí-Monguió establece la “metáfora acuática” (288) o “el tropos metafórico de lo fluido” que “invade toda realidad en la poesía de Domínguez Camargo” (282) como el elemento específico en su poesía: “El dinamismo de las metáforas... lleva a la fusión de toda entidad en una liquidez que al absorberlo todo, todo lo diluye” (282).

Gerardo Diego se centra en el estudio del verso “dulcemente alabastro fugitivo” que metafórica la leche quedando “definida poéticamente, creada o re-creada en el bellissimo endecasílabo de tres palabras fundidas con violenta sintaxis latina según el procedimiento de Góngora” (291). Diego comenta sobre la anécdota que se pierde en la vida del santo fundador de la Compañía de Jesús: “...la poesía aparece aquí y se sumerge allá, y en cuanto al interés anecdótico, a la amenidad del relato, naufraga con frecuencia anegada por la balumba culterana del ornato frondoso” (300).

Ester Gimbernat de González insiste en la falta de línea argumental en el poema o la ausencia de anécdota:

Lo que desconcierta desde la primera línea del poema es que la biografía, que en un comienzo parece ser el eje motor de la construcción se vuelve paulatinamente un recurso. Es decir, se va despojando de su papel central, que la propondría como fin en sí misma, para convertirse en pretexto de la narración. (524)

Giovanni Meo Zilio, por otro lado, señala cómo se imita para crear, re-hacer, re-crear en una abstracción hiperbarroca donde se desintegra el modelo gongorino para reintegrarlo en otro original:

No se trata nunca de una mera imitación textual inerte, sino de utilización de varios (y numerosos) elementos eidéticos (léxicos y/o rítmicos) entresacados de Góngora, mezclados luego como naipes (desintegrándose la estructura sintáctica o fantástica originaria) y vueltos a ordenar de otra manera, personalísima (reintegrándose las estructuras según esquemas originales). (319)

Las especificidades camarguianas han sido vistas por la crítica como la ramificación metafórica junto a la variedad métrica necesaria (para apartarse de los modelos), y el tropos o la metáfora acuática y dinámica (que pretende fundir las entidades absorbiéndolo todo en el discurso) (Carilla y Colombí-Monguió). Se ha considerado cómo el regodeo lírico y la anécdota que se pierde (o ese “moroso devenir”) instan al abandono de una línea argumental decisiva en la historia del santo (Diego y Gimbernat de González). Se ha señalado cómo se

imita para crear, re-hacer, re-crear en una abstracción hiperbarroca donde se desintegra el modelo gongorino para reintegrarlo en otro original camarguiano (Meo Zilio).

A la luz de estas consideraciones críticas se pueden analizar las imágenes americanistas en el poema, partiendo de una contextualización, en la cual, éstas se lean como ramificaciones metafóricas en consonancia con el regodeo que permea todo el texto en el abandono deliberado de la anécdota en aras de otros propósitos. En este caso, se denuncia veladamente la condición colonial de América. Aquí se desintegraría el original gongorino reintegrándolo en otro original camarguiano. Podría decirse que las imágenes americanistas denotan la posición de resistencia del intelectual americano frente al proceso de colonización. De ahí el que sea necesario rescatar al Barroco de Indias como un movimiento poético de calcos aparentes y diferencias desde las cuales ese gongorismo indiano es el proyecto cultural que madurará hacia el proyecto político de las guerras de Independencia del siglo XIX durante el Romanticismo hispanoamericano. Este argumento es desarrollado por Mabel Moraña en su estudio “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”:

La importancia del Barroco reside principalmente, por un lado, en que la evaluación de esa producción poética plantea problemas crítico-historiográficos que se proyectan sobre todo el desarrollo posterior de la literatura continental, y que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial. En segundo lugar, es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla. Esas formas incipientes —y en muchos casos contradictorias— de conciencia social, hablan a las claras, sin embargo, de la dinámica creciente de las formaciones sociales de ultramar, y no es errado ver en ellas el germen, aún informe, de las identidades nacionales. (231)

No se trata de que el poeta copie en su discurso, sino más bien de que calque y que produzca un original sin aparentes huellas de la Metrópoli. Severo Sarduy ha desarrollado una lectura sobre el Barroco como movimiento estético del siglo XVII que es pertinente considerar para entender el alcance de la relación de original/copia/calco, condición del poema barroco hispanoamericano. Asevera Sarduy que del Barroco de Indias hay que hacer una *lectura en filigrana*, es decir, las obras de este movimiento literario suponen la re-escritura o re-elaboración de textos que le preceden, pero en una tentativa de originalidad o de distanciamiento de los modelos. Dice Sarduy:

Sólo en la medida en que una obra del Barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras. (175)

El *Poema heroico* sería un *corpus* concreto en el cual verificar este fenómeno de criollismo temprano a través de su denuncia casi velada de la situación del oro expoliado (despojado) de las Américas. Mediante el uso de la metáfora gongorina de factura camarguiana, estaríamos frente a una voz poética de resistencia, quien inocente y aparentemente, cuenta



sólo y de pasada la vida de San Ignacio. Podríase aventurar la teoría de que ese “moroso devenir” calificado por Gimbernat de González es una estrategia textual del débil o del criollo para denunciar el efecto de la conquista, la colonización y el asentamiento del imperio español en el suelo americano.

La mención insistente de Potosí, la montaña boliviana tótem de la riqueza extraordinaria de las minas de oro y plata, enmarca el discurso poético en la diatriba culterana de nombrar aquello que se quiere, en este caso oro/plata, por medio de otro vocablo: Potosí. De este modo la alusión al término evidencia la conciencia del hablante lírico frente a la empresa colombina. En los cinco libros que componen el texto son recurrentes octavas reales donde la relación Potosí/riqueza es clara y donde la mención de la plata es directa. Veamos un ejemplo:

Con blanco alterno pecho le flechaba  
Madre amorosa, tanto como bella,  
de la una y otra ebúrnea blanda aljaba  
de blanco néctar una y otra estrella;  
y su labio el pezón solicitaba,  
si en blanca nube no, dulce centella,  
en aquel Potosí de la hermosura,  
venas, de plata no, de ambrosía pura. (43)

En esta octava real se narra la lactancia del niño y se le iguala al seno de la madre con el “Potosí de la hermosura”. Se está autenticando el oro y la plata americanos con los senos de la madre de San Ignacio de Loyola. No siendo ya sólo de plata sino de “ambrosía pura”.

Las imágenes americanistas irrumpen como telón de fondo para ubicar la biografía del santo fundador de la Compañía de Jesús y son el soporte del aspecto ideológico a través del cual el hablante rastrea en todo el poema el efecto de lo indiano en el discurso europeo. Es decir, la vida de San Ignacio serviría sólo de pretexto para presentar al espacio americano, en el cual se ha efectuado el despojo por parte de España:

Augusto así garzón, pisó los lares  
de la corte de césares hispanos,  
que de fortuna son en altos mares  
coronados Caribdis soberanos:  
donde en náufragos votos, los altares  
de ídolos fatiga cortesanos  
indiana nao, que en preciosa suma,  
carga de oro por cargar de espuma. (60)

Esta octava real exhibe el acusado imperialismo hispánico (“de la corte de césares hispanos”) que veladamente el hablante destaca por todo el *Poema heroico*. La indiana nao que carga oro en lugar de espuma es otro elemento en el cual el hablante se detiene casi de pasada en el moroso devenir de los acontecimientos de la vida del santo para con la comparación de oro/espuma especificar los desmanes de los españoles en la empresa de conquista. Recor-

demos que los jesuitas (soldados de Cristo con la espada y con la fe) fueron óptimos representantes del paradigma del Conquistador y de la colonización en general.

Los cinco libros inconclusos del poema narran: el bautismo, la niñez del santo junto con su período de Capitán en Pamplona, pasando por los milagros que marcan su vida (la visita de San Pedro quien lo sana de sus heridas), su conversión, penitencia, sus peregrinaciones a Roma, Génova, Venecia, Jerusalem, su vuelta a España, sus estudios y perfecciones hasta la junta de discípulos y su inicio de la Compañía. Un análisis orgánico de los regodeos poéticos en los que se pierde esta anécdota podría develar una posible unidad de lectura de todo el *Poema heroico* como un texto seudosubversivo desde los márgenes de un grupo de intelectuales del siglo XVII que plantean un proyecto de diferenciación estética frente a la Metrópoli, pero que, a su vez, contiene la denuncia velada de los desmanes de la colonia española en América.

Es claro que autores como Sor Juana Inés de la Cruz con su poema *El Sueño* (1692), Juan del Valle y Caviedes con su *Diente del Parnaso* (1689) o don Carlos de Sigüenza y Góngora con su *Primavera indiana* (1662) o su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (1680) han de criticar las instituciones que no permiten al criollo ni al mestizo participar políticamente en el medio cultural y político de la Nueva España o la Nueva Granada como espacios ya diferenciados de lo europeo.

Sin embargo, curiosamente, esta denuncia se hace con un estilo europeo como lo es el Barroco, pero “apropiado” en lo que don Mariano Picón Salas etiquetó como Barroco de Indias. Estilo donde es la figura retórica de la elipsis el mecanismo mediante el cual se subtiende la imagen, donde no se dice directamente sino subrepticamente aquello que se le plantea a los lectores cultos e iniciados del movimiento: la fiebre del oro y de la plata de los colonizadores que continúa en la colonia hasta avanzado el siglo XVII.

Como conclusión preliminar quedaría abierta una puerta para indagar acerca de otros textos como el *San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, Poema heroico*, donde el hablante lírico estratégicamente compone sus versos como bastiones de resistencia ante la Metrópoli europea. Imágenes americanistas como ésta de Potosí/riqueza develada aquí nos llevarían a extender una lectura mucho más abarcadora a otros discursos poéticos del XVII en América donde el recurso del poema barroco esclarece, en su aparente oscuridad, la denuncia de la posición del criollo y del débil en los mecanismos del poder colonial.

## Obras citadas

- CARILLA, Emilio: "Hernando Domínguez Camargo", en su:  
*El gongorismo en América*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Cultura Latinoamericana, 1946, pp. 110-122.
- DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando: *Obras*. Edición a cargo de Giovanni Meo Zilio, Caracas, Ayacucho, 1986.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de: "Piélagos de voz: Sobre la poesía de Domínguez Camargo",  
«*Revista de Filología Española*», 66 (1986), pp. 273-296.
- DIEGO, Gerardo: "La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas".  
«*Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*» 16.2 (1961), pp. 281-310.
- GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester: "En el espacio de la subversión barroca,  
el *Poema heroico* de H. Domínguez Camargo",  
«*Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*», 37.3 (1982), pp. 523-543.
- MEO ZILIO, Giovanni: *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su "Ignacio de Loyola"*, *Poema heroico*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1967.
- MORAÑA, Mabel: "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica",  
«*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*» 14.28 (1988), pp. 229-251.
- SABÁT-RIVERS, Georgina: "Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: La navegación y la codicia", «*Edad de Oro*» 10 (1991), pp. 187-198.
- SARDUY, Severo: "El Barroco y el Neo-barroco" en: *América Latina en su Literatura*, César Fernández Moreno, ed. México, Siglo XXI, 1977, pp. 167-184.
- TORRES, Daniel: *El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias*, New York, Peter Lang, 1993.

## Povzetek

### PODOBA AMERIKE V JUNAŠKI PESNITVI O SVETEM IGNACIJU LOYOLI, USTANOVITELJU JEZUITSKEGA REDA (1666), HERNANDA DOMÍNGUEZA CAMARGA

Članek je kratka študija *Junaške pesnitve* Hernanda Domíngueza Camarga in sicer njenih političnih razsežnosti. Avtor analizira zgodovino evropskega pohlepa po ameriškem zlatu in srebru oziroma to, kako lirični subjekt pesnitve skoraj neprikrito razgali, kako je Evropa izropala Ameriko in kakšne so bile posledice španskega kolonialnega nasilja v Ameriki. Kolonialni barok, barok pesnikov iz španskih kolonij v Ameriki je torej stil, ki so se ga ti zvito posluževali za skoraj neprikrito kritiziranje matične države.



## EL MISTERIO DE LA MUERTE EN *LO INVISIBLE*. MAETERLINCK EN AZORÍN

SEÑORA: ¿Cree usted que se puede jugar con cosas serias, muy serias?

AUTOR: ¡Oh, indudablemente que no!

SEÑORA: ¿Cree usted que los grandes misterios de la vida pueden ser tratados a la ligera? [...] Conozco su obra, he visto su representación. Señor autor: cuidado con lo que se hace.

AUTOR: ¿Por qué he de tener cuidado?

SEÑORA: Mucho cuidado, repito, con lo que se escribe; llevar a la escena temas como éste es un poco peligroso.

(Azorín, *Lo invisible*. Prólogo, p. 10)

Palabras del prólogo que constituyen un prodigio de originalidad y dramatismo, en el que se asoma un perfil elegante de alta comedia; donde vamos a asistir a la representación de lo mágico, a la intuición de lo misterioso y preternatural.

Si ya la propia Muerte nos advierte del peligro y la seriedad que entraña acercarse a ella, aunque sea en el artificio de una representación dramática, quiero acercarme de puntillas, tan sólo rozar el velo del Misterio invisible de una realidad, casi de la única realidad latente de nuestra existencia. El tratamiento teatral del tema de la Muerte nos puede resultar ahora poco dramático en algunas ocasiones, pero fue algo recurrente en el teatro simbolista europeo, sobre todo esa penosa espera de lo Inevitable, del destino implacable contra el que no puede hacer nada la Humanidad. El simbolismo prefiere la comunicación indirecta que sugiera y evoque, con una prosa musical cuidadosamente elaborada,<sup>1</sup> que tuvo amplia repercusión en otros ámbitos de la cultura.

La Muerte se personifica en una mezcla de tradicionalidad y surrealismo: La Muerte es algo "invisible" que nos circunda imperceptiblemente, presta a actuar sin lógica ni causas precisas, como una loca arbitraria, injusta, demente; como siempre, un mal sueño.<sup>2</sup> Se trata de la representación de una realidad irreal, fantástica, en un ambiente de ensoñación. Azorín con su característica intimidad, ternura y delicadeza no presenta una muerte desdentada y horrible: "¿Creían ustedes que yo iba a ir vestida de negro, con un gran velo? No, ahora voy como todos".<sup>3</sup> Es la verdad misma que está entre nosotros, con un poder omnímodo y multilocal. Sólo por si al espectador-lector le quedaran dudas, el autor la caracteriza con el símbolo fúnebre más universal, la guadaña, y el efectismo escénico, al final, queda logrado con

---

<sup>1</sup> M. Martínez Sierra, *Teatro*, p. 35.

<sup>2</sup> Así aparece ejemplificada en *Doctor Death de 3 a 5*, pp. 49-50.

<sup>3</sup> Prólogo de *Lo Invisible*, p. 11.

la careta de una calavera, a modo de mascarada carnavalesca, en cierto modo inspirado en las danzas medievales de la Muerte.<sup>4</sup>

Es con todo una ambientación más escueta y menos densa que la atmósfera lúgubre, enferma e inquieta que se respira en *La intrusa* de Maeterlinck, y que el Abuelo presente en la noche iluminada por la Luna, y enmarcada por los Cipreses, en un paisaje modernista en el que la Muerte se advierte: estanque, cisnes, ruiseñores...; todo queda sumergido en el más absoluto y gélido silencio, roto por el ruido del jardinero que va a segar con su Guadaña. Sin duda, la obsesión azoriniana por la Muerte es de estirpe Cocteauniana.<sup>5</sup>

Azorín resume en unas cuantas páginas la agonía, el paso de la Vida a la Muerte, ese camino que la parapsicología quiere detectar y detener.<sup>6</sup> El dramaturgo no intenta describir sino sugerir y evocar, muy calculadamente, una intuición, una emoción o un estado de ánimo, y así hacemos experimentar y sentir dicha emoción.<sup>7</sup>

El símbolo bien logrado suele levantarle el velo a la realidad normal, cotidiana, encarnando en sí y aludiendo a otra realidad superior y trascendente. O, recordando las célebres palabras de Mallarmé: “Évoquer petit à petit un objet pour monter un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par una série de déchiffrements.” Es una barrera borrosa, donde los límites de la realidad y el ensueño se difuminan, como la inmensidad del Mar se pierde en el horizonte contemplado por Leonor en *La arañita en el espejo*. Existe una fuerza inextricable, a veces difícil de explicar, pero que hace presagiar y adivinar el dolor, la tristeza y el sufrimiento. Leonor presente y adivina algo funesto; no es sólo una intuición, es la misma y auténtica realidad materializada en una Arañita (diminutivo azoriniano tan sugerente y al tiempo inconcebible para otros autores simbolistas como el propio Maeterlinck): “LEONOR: he visto sobre el cristal una arañita [...], y me ha dicho muchas cosas, pero yo no me he asustado. La arañita no me ha dado miedo. Y sin embargo, yo sabía que estaba allí por mí”.<sup>8</sup> El mundo tangible, corpóreo tiene misterios y lecturas que hemos de desentrañar e interpretar, son los enigmas que conforman la vida. Ahora bien, la interpretación de esos enigmas puede no ser la correcta. Leonor espera su propia muerte, que adivina liberadora y salvífica para su marido Fernando, destinatario real del mensaje de la Arañita.<sup>9</sup> Por encima de la realidad aparente, tangible, existe otra más sutil, más verdadera y más eterna. El actor sobre la escena vive su propia realidad; para ello se vale de un diálogo breve, preciso, impresionista, directo e incluso estilizado.

Hay más diálogo en Maeterlinck, que crea y recrea ambientes y atmósferas agobiantes y opresivos; es ese mismo diálogo el que caracteriza humana y sinceramente a sus personajes,

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> G. Díaz Plaja, “El teatro de Azorín”, p. 35.

<sup>6</sup> J. Villegas, *Azorín, innovador tetaral*, p. 129.

<sup>7</sup> E. López González, “Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: La generación del 98 y el simbolismo”, p. 11.

<sup>8</sup> *La arañita*, pp. 24-25.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

completamente perfilados. El abuelo ciego de *La intrusa* es el que advierte y siente más allá de sus tinieblas; por eso tiene el conocimiento de que hay alguien intruso, que se ha colado en su casa, que la Muerte está presente entre ellos, como única verdad, y que a pesar de su ceguera la ve en medio de esa atmósfera viciada por las ventanas cerradas; la vida se ha extinguido a la vez que la luz de la lámpara. Maeterlinck juega con un contraste de luces y sombras de policromía modernista. Las acotaciones son muy prolijas, explícitas y gráficas, tanto en la presentación de lugares como personajes y actitudes: “Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses [...] Está extraordinariamente oscuro a pesar de la luz de la luna”.<sup>10</sup> Los caracteres parecen espectros, creaciones fantasmagóricas, llenos de irrealidad, como prolongaciones del intrincado bosque o del “islamamiento” en el que se hallan física y anímicamente.

Azorín es más escueto, menos poético, más sobrio, más puro; el ambiente escénico de la trilogía azoriniana queda reflejado en la sequedad del páramo de *El segador*, o en el cuarto cerrado de *La arañita*, o en la sala de espera del doctor Death; “retablito con una Virgen [...], paredes blancas, zócalo de vivo azul separado de lo blanco con una raya negra”,<sup>11</sup> a la manera de la limpieza de diseño de las cuadrículas de Mondrian, aunque la simplicidad de la sala parece encerrar un complicado mundo de evocaciones mitológicas; la laguna Estigia y su barquero Caronte (el ayudante), llena de paz y tranquilidad profundas.<sup>12</sup> Son el tránsito o el eslabón que enlaza el paso del mundo de los vivos (la puerta que se cierra en la sala) al mundo de los muertos (la puerta que todavía no se ha abierto). Quizá el jardín, que se aprecia al fondo, sea la referencia más directa al mundo maeterlinckiano de *La intrusa* o los ciegos. Así, la preocupación escenográfica es muy escasa, debido a su gusto por la elipsis materializada en objetos insólitos de elíptica significación.<sup>13</sup> Lo maravilloso ingenuo frente a lo maravilloso demoníaco que expresan las figuras de la Trilogía azoriniana: lo insólito, lo desarticulado, lo extravagante, lo extraordinario, que les hace ser entes alejados del mundo inaplazable e ineludible que nos rodea.

Los personajes se ven amenazados, llenos de incertidumbre, desasosiego y tormento por esa realidad inexorable, por el enigma de la vida, real como su propia existencia. Sus entradas y salidas se suceden con una celeridad cinematográfica, igual que la marcha atrás del tiempo que ya no les pertenece. Porque la Muerte llega, es la fatalidad del destino, la inevitabilidad; de ahí que los personajes reaccionen de diferentes formas ante esta realidad sin remedio. En general no son ni heroicos ni enérgicos, son un resultado de las íntimas experiencias subjetivas del autor que desea compartirlas con el espectador. En todos ellos existe la espera angustiada y patética, entrecortada por pausas y silencios dramáticos. No obstante, se aprecian matices que permiten intuir actitudes más concretas, en algunos de ellos, ante la presencia inminente de la Muerte.

---

<sup>10</sup> *Los ciegos*, p. 177.

<sup>11</sup> *Dr. Death de 3 a 5*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>13</sup> D. Pérez Minick, *Debate sobre el teatro español contemporáneo*, p. 167.

Leonor (*La araña en el espejo*) sospecha que algo malo se cierne; sus ojos tristes lo delatan. Se resigna al que cree su trágico fin porque acepta su propia invalidez física para continuar viviendo; con su muerte logrará la felicidad de Fernando. El resto de los personajes —Lucía y Pablo— conocen la auténtica desgracia y viven amedrentados ante la inminencia de la fatal noticia que se ven en la obligación de comunicar a un carácter tan frágil y enfermizo: “LUCÍA: ¿El señor tendrá valor para hablar a la señorita? PABLO: No sé, procuraré tener un poco de serenidad”.<sup>14</sup>

En María, la protagonista de *El segador*, sí se palpa una rebelión, una lucha y un enfrentamiento abierto y directo, contra el anuncio bíblico de la próxima muerte de su “niño”, —una alusión directa al conocido pasaje del *Génesis* sobre la matanza de los primogénitos de Egipto—: “¡Dios mío, qué horror! ¡No, mi niño no! No es verdad y es verdad. No lo creo y lo creo [...] ¡El segador! No es verdad, no, no”.<sup>15</sup> La Muerte está encarnada en un segador, que prefiere a los niños, aparece por la noche, sin dejarse sentir, ataviado de negro y con una guadaña. La angustia y la confusión de María van *in crescendo*; la desesperación ante una realidad que no quiere aceptar, que es invisible pero perceptible, que está en todas partes, que la rodea pero la sorprende a la vez: “No es verdad lo que me ha dicho Teresa, son mentiras, embustes”. Se trata de un momento realmente trágico, angustiados y delirante: “¿Hay alguien? No, no, habré oído mal. [...] No es nadie [...] ¡Qué horror! [...] No quiero”.<sup>16</sup> Hay dinamismo espiritual; acrecentado con el rezo en alto del *Angelus*.

Una Muerte económica entra en la sala del *Dr. Death de 3 a 5*.<sup>17</sup> Porque no necesita grandes atributos; su mensaje, igual que su llegada, son sencillos. Se presenta a su hora, con un horario fijo, puntual y estricto: de 3 a 5 (es curioso, y significativo, que el título aparece con cifras, y no con letras). La enferma desea buscar un rescoldo, por nimio que sea, de felicidad, en un recuerdo, en un momento; algo que le haga asumir la inquietud que presente. De nuevo el espíritu de irrealidad, los límites entre lo real y lo imaginario, lo auténtico y lo soñado se desdibujan: “¿Es todo esto un sueño? [...] Todo ha sido una pesadilla”.<sup>18</sup> Compartimos con ella la reacción de rechazo, de negación, de rebelión. Lanza una llamada desesperada al amparo ajeno, como ocurría con *Los ciegos* de Maeterlinck abandonados por el sacerdote muerto, encarnación figurada de la muerte, no sólo humana, sino también divina, que deja sin guía y sin alimento el sentido de la vida (el simbolismo del número doce, el pan y el agua, etc.). La contrafigura de esta desesperación delirante es la sonrisa de aceptación del Viejecito con el que la Enferma coincide en la sala de espera y que ha asumido plenamente su condición mortal con total tranquilidad.

La enferma azoriniana es el modelo más explícito del paso de la incertidumbre inicial, placentera, a la certidumbre final protestada, repelida y por último consolada: “¡Qué dulzura tan

---

<sup>14</sup> *La araña*, p. 23.

<sup>15</sup> *El segador*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>17</sup> No parece necesario resaltar el claro simbolismo del título.

<sup>18</sup> *Dr. Death*, pp. 49-50.



grande”.<sup>19</sup> Ha traspasado el umbral que le conducirá a la Muerte. De la claridad del blanco a la oscuridad del negro; de la Tierra al Infinito y la Eternidad.

Por lo tanto, el simbolismo parece representar no sólo el paso de la imitación a la sugerencia sino también de la alegoría y la significación directa a la ambigüedad, a la multiplicidad ilimitada que provocan las emociones y la imaginación del lector. Los personajes azorinianos, en su común diversidad, representan a la Humanidad, perdidos en un caos vital, sin asideros materiales, en un mundo sombrío y lleno de tinieblas, donde la invisibilidad de la Muerte se acerca de forma inexorable. En ellos se observa un abatimiento que aumenta al compás de la degradación de la luz mortecina del ambiente.

Muchos de los elementos que hemos analizado en el teatro azoriniano nacieron del surrealismo francófono, enmarcados en una expresión literaria fundamentada en el psicoanálisis. Son divagaciones metafísicas que siguen un nuevo orden universal, aunque basado en última instancia en viejos contenidos filosóficos. Y para ello nos invita a separarnos de la realidad, y vivir lo incierto, lo insólito, siempre en un intento de conciliar las dos terribles antinomias, sueño y vigilia. En este sentido siguió, como otros, a Maeterlinck, guardián y guía del laberinto donde se ocultaba el Enigma, el Misterio; nadie como él, según sus admiradores, buceó en los abismos del alma.

Azorín pretendió, con su obra escénica, lanzar en la medida de lo posible un alegato contra las formas consideradas ya caducas del realismo; desterrar la esclerosis social y trascender de lo inmediato, de lo palpable; la provocación, la desintegración del lenguaje, el ataque a la lógica, la ambigüedad sistemática. Todo ello constituía un vehículo idóneo de protesta en el camino de la investigación existencial del hombre. De ahí la austeridad, que marcará la dramaturgia azoriniana. Todo el dramatismo, toda la tensión escénica nace del mismo protagonista, de su dolor, de su sufrimiento y de su angustia. El final, su propio final, se abate indiferente sobre él; inútiles resultan por tanto aspavientos, súplicas, la aceptación resignada, el consuelo bienintencionado. En último término, ese Misterio, esa calidad “Invisible”, el Gran Enigma de la Vida, la Muerte, se constituye en auténtico protagonista, el personaje en torno al que giran los demás pero que sigue impertérrito y ajeno su propia esencia en el devenir humano.

---

<sup>19</sup> *Íbid.*, p. 54.

MISTERIJ SMRTI V *NEVIDNEM*.

MAETERLINCK PRI AZORÍNU

Veliko elementov v Azorinovem gledališču izhaja iz francoskega nadrealizma oziroma iz njegovega literarnega izraza, ki je zasnovan na fenomenu psihoanalize. V tem je sledil, kot mnogi drugi, Maeterlincku, ki se je, po prepričanju svojih občudovalcev, spuščal daleč v globine človekove duše.

Azorín se je poskušal s svojim gledališčem upreti premisam realizma, izgnati iz umetnosti socialne elemente in se povzpeti nad otipljivo vsakdanjost. Avtorica članka meni, da predstavljajo jezikovna dezintegracija, nelogičnosti in sistematične dvoumnosti gibalno Azorinove eksistencialistične dramaturgije. Vsa dramatičnost in napetost igre se porajata v junakovi notranjosti, njegovi bolečini in tesnobi. Tako postanejo smrt, življenjska skrivnost in tisto, kar je nevidno, kar je v človekovi notranjosti, dejanski protagonisti, tisti junaki, okoli katerih se vrtijo usode vseh ostalih in od katerih je odvisna človeška prihodnost.

## LA COMEDIA MORATINIANA EN EL ROMANTICISMO. PERSONAJES BRETONIANOS.

La crítica especializada en el estudio del teatro español conviene en acordar la precariedad de la situación teatral en las primeras décadas del siglo XIX. En Madrid, sólo dos teatros —el del Príncipe y el de la Cruz—; no pasaban de ser pobres y mal organizados locales. Había que añadir, además, la mediocridad de los actores, la escasez de obras valiosas y la baja calidad de refundiciones de textos antiguos, el caudal de traducciones de piezas extranjeras, por no detenerse en la falta de recursos económicos para llevar a cabo la puesta en escena. Circunstancias externas al ambiente teatral alimentaban todavía más, si cabe, éste deteriorado panorama: la censura y prohibición de títulos del repertorio clásico y de gran aceptación, como *El sí de las niñas*, por la reacción absolutista de 1823. Y por encima, la escasa asistencia de un público falto, por otra parte, de capacidad crítica para enjuiciar adecuadamente las representaciones. En este largo rosario de “calamidades” no podía faltar el incesante y continuo cambio de programas.<sup>1</sup>

Entre los seguidores de Leandro Fernández de Moratín que estrenaron comedias durante la década de 1820 hay que mencionar a Manuel Eduardo de Gorostiza, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Gil y Zárate o Manuel Bretón de los Herreros.

Al comenzar los años treinta parecían apuntarse cambios en la administración de los teatros de Madrid que podían favorecer el deseado y merecido resurgimiento del arte dramático. La obra de Gorostiza y Bretón cubre todo el ciclo romántico e ilustra de forma patente con su presencia el peligro que conlleva siempre la generalización sobre el teatro español de esta década y de la siguiente. Los dramas líricos románticos y las sátiras antirrománticas, las comedias moratinianas, las tragedias clásicas y los melodramas históricos se entremezclaban en un cajón de sastre en los pocos teatros de Madrid mientras el público permanecía indiferente y ajeno al confuso panorama que se les ofrecía; tan sólo dos excepciones: *Edipo* de F. Martínez de la Rosa y *El Trovador* de A. García Gutiérrez.

Manuel Bretón (Quel, 1796 – Madrid, 1873) representa el afianzamiento de la escuela de Moratín, de quien es el mejor discípulo y el más fecundo y afortunado imitador; resulta palpable la deuda y la adhesión bretoniana a las normas y esquemas neoclásicos. En efecto, en no pocas ocasiones proclamó su admiración, casi de tintes obsesivos, hacia aquel autor. Su vocación dramática nació, precisamente, con la lectura, casual y provechosa, de los principales títulos moratinianos, fuente de inspiración de su primer ensayo dramático *A la vejez viruelas*, que escrita en 1817, se representó por primera vez siete años más tarde. A ésta seguiría una prolífica sucesión de títulos hasta sumar un total de ciento setenta y cinco obras,

<sup>1</sup> Cf. entre otros, J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1978, IV, p. 407.

de las que ciento tres son originales, sesenta y dos traducciones y diez refundiciones de dramas del Siglo de Oro,<sup>2</sup> fecundidad rara vez alcanzada en el panorama coetáneo.

Para él, la comedia regular era la de Racine o Moratín, clásicos que pervivirían sin duda más allá de cualquier moda más o menos duradera, independientes de avatares dramáticos de cualquier tipo.

El magisterio moratiniano en Bretón se manifiesta en la plasmación de lo cotidiano, con evidente tendencia a la copia (copia de una realidad hecha a su medida, como luego se señalará) y a la finalidad moralizadora de la obra teatral. Había que realizar una comedia alejada de fantasías e idealismos, pisando las calles de la clase media, no sólo madrileña sino española en general, que iniciaba su prometedor ascenso, reflejándola en sus quehaceres diarios, para conseguir, con la maniobra satírica, ridiculizar y erradicar sus vicios y defectos; de esta manera el teatro cumpliría la función social que el neoclasicismo le había asignado como prioritaria.<sup>3</sup>

Por el camino de la verosimilitud llega Bretón a la defensa de las tres unidades. Sin proclamarse un dedicado enemigo de la escenografía romántica, no dudó en atacar y contravenir denodadamente aquello que éste tenía de desaforado y patibulario. No obstante su concepción global del teatro y pese a su adscripción, reiteradamente señalada aquí, a los presupuestos neoclásicos, apunta una tolerancia que no rehuye ciertos visos de libertad dramática imposibles en la centuria anterior. El elemento cómico adquiere para él una importancia insoslayable, y para darle la oportuna cabida no duda en ensanchar lo necesario la rigidez de las reglas: lo que él nunca podrá aceptar ni sobrepasar, sin embargo, será el exceso y el libertinaje.

De lo hasta aquí expuesto parece deducirse una censura casi absoluta de los modos, estilos y temática que conforman habitualmente el teatro romántico, siendo por lo tanto su actitud hacia éste claramente negativa. Ahora bien, tan sólo se trata de una mera apariencia; no se presenta en él una actitud visceralmente contraria a la nueva literatura dramática. Se limita a repudiar, unas veces con ironía, otras con dureza objetiva e imparcial, el cúmulo de truculencias románticas repletas de sangre, dolor y muerte.

Un argumento que él mismo utilizó en una de sus obras, creada al compás del auge de los nuevos vientos románticos, *Elena* (1834), abundante en melodramatismo, inverosimilitud y ampulósidades, y no precisamente ejemplo de drama equilibrado y prudente. Con todo, fue un desliz romántico sin continuidad, al contrario que la inmensa mayoría de sus contemporáneos.<sup>4</sup> Pronto volvió a su comedia característica con la que cosechó resonantes triunfos, como *Muérete y verás* (1837), a la que habrían de seguir entre otros títulos *El pelo de la dehesa* (1840) y *La escuela del matrimonio* (1852).

---

<sup>2</sup> Á. Goenaga y J. P. Maguna, *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1971, p. 258.

<sup>3</sup> F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 340.

<sup>4</sup> L. García Lorenzo, "Bretón y el teatro romántico", *Berceo*, 90, 1976, p. 72.

Así pues, lo más genuino del teatro de Bretón se desenvuelve, evidentemente, en la línea moratiniana; un teatro equilibrado, de sencilla acción, sin conflictos pasionales de gran altura, de moral burguesa y, en consecuencia, práctica. Domina un tono marcadamente satírico que conduce a una finalidad didáctica y reformadora. La descripción de Bretón al movimiento romántico viene en todo caso determinada por su pertenencia a la clase media, es decir, por su compenetración con ella: ni superior ni opuesto a su grupo social, pero siempre observada con proclividad irónica y satírica. La sátira de Bretón, al contrario de la de Mariano José de Larra, muy rara vez resulta mordaz y ofensiva; trata preferentemente flaquezas y fatuidades de la pequeña burguesía, y no tanto de cuestiones de especial relevancia y trascendencia social. Precisamente, esta elusiva habilidad y esta suave ironía son las coordenadas que vertebran las obras más características del Bretón más genuino. Opinión que corroboran las siguientes palabras de Juan Valera en torno al teatro inmediatamente anterior a las corrientes realistas desde las que él escribía:

“Bretón es el más original, fecundo y castizo de nuestros poetas del siglo XIX, por su sano humorismo (conjunto jovial de agudezas y chistes satíricos, festivos y jocosos; Bretón pinta y corrige los vicios con risa más bondadosa que amarga); por su fecundidad y métrica; por su estilo fácil y espontáneo; por su verismo (cuanto dicen piensan y sienten es trasunto de la verdad; es lo vivido, bien observado y copiado con gracia)”.<sup>5</sup>

Bretón trae la calle al escenario para excitar el sentido pintoresco y el regocijo del público. Pinta con simpatía los defectos de los profesionales que forman la clase media. El prisma del autor no concede a sus personajes destellos de brillantez, pero tampoco es inmisericorde con ellos; los caracteres son un reflejo de las circunstancias históricas y sociales y tan mediocres como ellas mismas; sus avatares, grises, su discurrir, vital, plano y anodino.

Sustituye la rapidez de la acción por la rapidez de reacción de sus tipos; todo lo aprovecha para suscitar la risa: los chistes, los juegos de palabras, equívocos, defectos físicos, manías y flaquezas humanas. Todo se reduce a pura broma y pasatiempo, a circunstancia y situación. Éste es un hecho que le aleja de la uniformidad moratiniana, en tanto que los personajes de Moratín deben su existencia dramática a razones profundas, a una mayor concentración dramática, a diferencia de los bretonianos, que no resultan imprescindibles de una obra determinada, sino que pueden ser traídos y llevados de un lugar a otro, de una comedia a otra, sin perder por ello su *vis* cómica.

Los dos tipos dramáticos preferidos son el hombre inconstante, volátil, lisonjero, en definitiva, inconsistente, que corteja a dos o tres mujeres al mismo tiempo, no por instinto erótico, al modo del Tenorio donjuanesco, sino por el deseo de satisfacer la vanidad o la ambición; y por otro lado, aparece una mujer flexible, en cierta medida inestable, heroína decidida —sombra borrosa de los modelos femeninos creados por Tirso de Molina en el Siglo de Oro—, entre apetitos diversos, de vivaz inteligencia, de gran cordura, algo coqueta..., pero carente de fuerza y gravedad dramáticas.

---

<sup>5</sup> J. Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1904, vol. 5, p. 77

El teatro de Bretón conduce a un primer plano privilegiado, como nudo de la intriga y desencadenante de la acción, el dominio de la mujer sobre los demás personajes, tanto principales como secundarios. La trama amorosa que el autor plantea en sus comedias exige, a la postre, que sean la voluntad y la fuerza femeninas las que resuelvan el conflicto planteado en el escenario. Sin llegar a ser díscolas, se alejan de las directrices de sumisión tan habituales en las antecesoras concebidas por el teatro moratiniano; en definitiva, y subrayando palabras de Luisa Iravedra: “El autor riojano llega a la vena íntima de sus personajes femeninos”.<sup>6</sup>

Técnicamente, el teatro bretoniano viene marcado por la sencillez y escasa complicación de su argumento, porque toda la fuerza, dramática en unos casos y cómica en otros, surge en el perfil y desarrollo de los caracteres y en la atracción de sus diálogos, de todas y cada una de sus conversaciones.<sup>7</sup> Su dramaturgia refleja a personas de mediana condición que se expresan en buen castellano. La riqueza y propiedad del léxico que el comediógrafo maneja le permiten estampar en los diálogos toda la variedad y matices del habla popular. Fiel a la lengua coloquial, podría considerarse a Bretón como un antineologista moderado, que se opone a la introducción sistemática de nuevos términos, producida por las modas francesas imperantes, pero no los rechaza cuando se muestran verdaderamente necesarios. El galicismo representa en sus escritos uno de los principales objetivos de censura, hecho que responde a una preocupación filológica muy presente en los intelectuales del momento. Los personajes bretonianos quedan caracterizados y definidos por la utilización de un castellano castizo.<sup>8</sup>

Así pues, el diálogo, las bromas, los equívocos, las alusiones y las insinuaciones, que nacen de la conversación misma, conforman un todo natural, cuajado de modismos y sabor popular, hasta alcanzar, en algunos momentos, excesiva familiaridad, próxima incluso a la vulgaridad del diálogo. Con todo, en ningún momento adolece de riqueza lexicográfica y sintáctica.

La dramaturgia bretoniana muestra a un autor moralizante repartiendo premios y reconvencciones, para terminar indefectiblemente en una moraleja de claros tintes humorísticos. Su fórmula teatral busca un reconocimiento de la realidad diaria por parte del público. Con este presupuesto toma el testigo del intento de reformar la escena española llevado a cabo por Moratín en la etapa neoclásica.

Sin embargo, conforme pasaban los años, la crítica periodística le hizo objeto de sistemática hostilidad; se le acusaba de cultivar una forma dramática anticuada y le achacaba una excesiva y monótona repetición. El gusto del público se había vuelto en su contra. Pausatinamente, los espectadores se interesaban por un teatro más melodramático y efectista.

La posición de la crítica actual es más bien reticente y de cierta frialdad ante un teatro que consideran de escasa resonancia por su carácter localista y de época, plagado de conven-

---

<sup>6</sup> L. Iravedra, “Las figuras femeninas del teatro de Bretón”, *Berceo*, 2, 1946, p. 17.

<sup>7</sup> N. Alonso Cortés, “Marcela, o ¿cuál de los tres?”, *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, 1935, p. 54.

<sup>8</sup> M. Á. Muro Mumilla, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón*, Logroño, 1985, p. 63.

ciones de una sociedad empedregada y caricaturesca que le impiden adquirir mayor relieve.

Resulta innegable, sin embargo, el papel singular que ocupa Bretón de los Herreros en la dramaturgia del siglo XIX, al constituirse en puente de enlace entre los logros de Fernández de Moratín y el teatro realista de la segunda mitad de la centuria. Este autor tan prolífico aprovechó con acierto y evidente éxito, al menos durante cierto tiempo, el momento de más bajo nivel escénico en España para ofrecer, siguiendo las pautas moratinianas, un repertorio de enorme popularidad. De acuerdo con Hartzzenbusch:

“Desde la edad de oro de nuestra literatura dramática, desde esa brillante época de siglo y medio que finalizó en Cañizares, principiando por Lope, ningún buen escritor escénico había hecho otro tanto, es decir, salvó con plena dignidad la existencia del género”.<sup>9</sup>

### Bibliografía

- ALBORG, J. L.: *Historia de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos, 1978.
- ALONSO CORTÉS, N.: “Marcela, o ¿cuál de los tres?”, *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, 1935.
- ASENSIO, J. M.: “El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros”, *La España Moderna*, 1897, XCVII, pp. 79-100.
- BRETÓN DE LOS HERREROS:  
*Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1949.  
“A la vejez viruelas”, *Comedias españolas del siglo XIX*, Madrid, 1825.  
*El pelo de la dehesa, madrid*, Cátedra, 1988.
- CERVERA Y JIMÉNEZ ALFARO, F.: “Bretón en el siglo XX”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 11-15.
- CONSIGLIO, C.: “Algunas comedias de Bretón de los Herreros”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 137-145.
- DÍAZ DE ESCOBAR, N. Y LASSO DE LA VEGA, F. P.: *Historia del teatro español*, Barcelona, 1924.
- DÍAZ PLAJA, G.:  
“Perfil del teatro romántico español”, *Estudios escénicos*, 8, 1963, pp. 29-56.  
“Conmemoración de Bretón de los Herreros”, *La voz iluminada*, 1952, pp. 155-177.
- FERRER DEL RÍO, A.: “Don Manuel Bretón de los Herreros”, *Galería de la literatura española (1846)*, pp. 127-140
- GARCÍA LORENZO, L.: “Bretón y el teatro romántico”, *Berceo*, 90, 1976.
- GARCÍA PRADO, J.: “Bretón y su patria chica”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 57-62.
- GOENAGA, Á. Y MAGUNA, J. P.: *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1971.
- HARTZENBUSCH, J. E.: “Prólogo”, *Bretón de los Herreros. Obras selectas*, 1, París, 1853, LIV.

---

<sup>9</sup> J. E. Hartzzenbusch, “Prólogo”, *Bretón de los Herreros. Obras selectas*, 1, París, 1853, LIV.

- IRAVEDRA, L.: "Las figuras femeninas en el teatro de Bretón de los Herreros", *Berceo*, 2, 1947, pp. 17-24.
- LE GENTIL, G.: *Le poète Manuel Breton de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris, 1909.
- LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: *Teatro romántico*, IX, Madrid, 1926.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M.: "Homenaje a Bretón de los Herreros", *Berceo*, 8, 1953, pp. 545-556.
- MOLINS, MARQUÉS DE: *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y sus obras*, Madrid, 1883.
- MURO MUNILLA, M. A.:  
*Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón*, Logroño, 1985.  
*El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- QUALIA, G. B.: "Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros", *Hispania*, California, XXIV, 1941, pp. 71-78.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza, 1967.
- SHAW, D. L.: *Historia de la literatura española (el siglo XIX)*, Madrid, Ariel, 1979.
- SIMÓN CRUZ, J., "Nuevas fuentes en el estudio de Bretón de los Herreros", *Berceo*, 2, 1947, pp. 25-28.
- VALERA, J.:  
 - "Notas biográficas y críticas", en Manuel Bretón de los Herreros, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1949, II, pp. 1278-1283.  
 - *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1904, vol. 5.

#### Povzetek

### KOMEDIJA PO MORATÍNOVEM VZORU V ČASU ROMANTIKE. JUNAKI MANUELA BRETÓNA

Med nasledniki Leandra Fernández de Moratína, katerih gledališka dela so začeli uprizarjati v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, velja vsekakor omeniti Manuela Bretóna de los Herreros. Ta je po mnenju avtorice članka eden najboljših učencev Moratínovega gledališča in njegov najplodovitejši posnemalec. Bretónov umetniški credo se kaže v realističnem prikazovanju človekove vsakdanjosti, vendar vedno v luči moraliziranja, se pravi z npravstvenim naukom. Njegova satirična ost ni preveč strupena niti žaljiva, usmerjena je proti vsakdanjim težavam in slabostim nižjega meščanskega sloja, vendar je njen namen didaktičen in prenoviteljski.

Vsi satirični elementi Bretónovega gledališča so bolj usmerjeni v gledalca, iz katerega želijo izvabiti iskren smeh, in ne predstavljajo socialne kritike tistega časa. Priljubljena tipa junakov, ki se ponavljata v večih delih, sta *burkež* ali *ženskar*, ki dvori več dekletom hkrati, ni pa podoben Don Juanu, in *ženski lik*, nekakšna senca modelov, ki jih je ustvaril Tirso de Molina v 17. stoletju.



Mirta Yáñez  
La Habana, Cuba

## ESTATUAS DE SAL: LAS CUENTISTAS CUBANAS DE HOY

Nos enseñan las historias bíblicas, siempre con esa intención tan aleccionadora, que la primera desobediencia de importancia fue compartida, y ambos, hombre y mujer, se vieron expulsados del bienestar. El segundo castigo lo recibió sólo una mujer por el mero delito de la curiosidad. La *Mujer de Lot* (ni siquiera conocemos su nombre) se atrevió a mirar, y por ello fue convertida en estatua de sal.

La primera cubana que se aventuró *a mirar* fue la Condesa de Merlín. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo, conocida como la Condesa de Merlín, yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer.

Desde los lejanos tiempos en que la Condesa de Merlín escribía sus célebres crónicas de viaje, mucha agua ha caído, lluvia de fuego también, y no son pocas las estatuas de sal que han penado por infringir el ancestral decreto que prohibía mirar, y por ende contar.

Mirar y contar, la sencilla fórmula de la narrativa... ¿Será por aquella vieja sanción bíblica que la narrativa ha sido poco frecuentada por las mujeres? Fuese por las razones que fuese, también en Cuba, al igual que en otras literaturas, las figuras de relevancia dentro de la narrativa han aparecido aisladas, más su presencia cubre un amplio registro de propuestas temáticas y estéticas. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda, nuestras antepasadas —muchas de ellas todavía en activo— han ido formando un *corpus* del discurso femenino dentro del proceso literario cubano.

Como tantas veces se ha dicho, el arte, la literatura, el lenguaje, no tienen sexo, pero la experiencia vital sí, y quien la trasmite también. La escritura de las Antepasadas —uso este término para insistir en la herencia, el patrimonio, la cuantía del legado— y buena parte de la narrativa más contemporánea, ha expuesto una perspectiva *desde la mujer*. Aun cuando en algunos casos reprodujeron los códigos del discurso hegemónico masculino, de alguna manera u otra se pueden rastrear indicios vulneradores, intencionales o no. Si bien en las primeras décadas de este siglo existieron algunos pocos textos de cierto enfoque “feminista”, sus ineficacias formales y su leve trascendencia dentro del conjunto, hacen que apenas nos sirvan para armar esa “arqueología” de que se habla, certificadora del quehacer continuado y de la representación femenina. Esas autoras que tomaron a la mujer como asunto, insistiendo sobre todo en sus reivindicaciones sociales, fueron las golondrinas que no podían hacer el verano. Mas la presencia femenina en nuestra narrativa es considerable, y su huella transita por los momentos más significativos de la trayectoria literaria cubana, desde el criollismo de Dora Alonso al ámbito fantástico y filosófico de Dulce María Loynaz, pasando por la recreación de la tradición afrocubana de Lydia Cabrera.

Pero presencia femenina no es conciencia femenina. La conciencia del ser femenino que intenta apropiarse del mundo de manera propia, con conocimiento, sin cólera, ni sentimientos de inferioridad o de culpa, y contar la realidad o la fantasía sin cortapisas o linderos de “mundo exterior” y “mundo interior”, es una conquista reciente.

Con los cambios socioestructurales que sucedieron en Cuba a partir de 1959, las generaciones que estaban ya maduras y con una obra asentada así como los escritores que empezaban con sus primeros borradores, se vieron ante el conflicto de congeniar las exigencias de un nuevo proyecto social y las necesidades propias del acto de creación. Y aunque todo esto ha sido ya bastante dicho y contradicho, una recapitulación me obliga a repetir que desde entonces, y de forma más o menos general, la narrativa cubana se escindió entre una tendencia experimentalista, subjetiva, hermética y entre otra reproductora de un realismo, con distintos grados de complejidad. Esta antítesis no era novedosa, de hecho se mantenía una trayectoria semejante a los años anteriores y parecido a lo que estaba sucediendo en el resto del continente. Lo distinto consistía en la complejidad de las nuevas proposiciones ideotemáticas de acuerdo con una reestructuración social que la mayor parte de los creadores estaban dispuestos a compartir.

En la elección entre esos dos polos —que de una manera básica se pueden catalogar como “lo fantástico” y “lo real concreto”—, a veces los extremos de esas opciones se llevaron a realización de una manera primitiva o ingenua, incluso antinómica y exclusivista. Como se sabe, desde los años cincuenta se había iniciado la reacción contra la tendencia a la imitación simplista de la realidad. Autores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Ezequiel Vieta, entre otros, marcaron las pautas para la instalación de otro imaginario. Por su parte, los nuevos “realistas”, impulsados a veces por motivos extraliterarios (o paraliterarios), terminarían por quemar en una hoguera (simbólica) todo lo que se saliera de sus rígidos preceptos.

La crítica parece ya estar de acuerdo en que aquella “estética” de la década del cincuenta, con hallazgos notables, se prolongaría todavía unos años más, hasta un punto de giro que la mayoría de los estudiosos coincide en ubicar en 1966, con la aparición de algunos libros que imprimirían la tónica general de los tiempos que vendrían después, e incluso el nombre de toda una corriente dentro de la narrativa: *los años duros*.

Entre las escritoras que habían publicado una obra sólida en la primera parte del siglo, unas continuarían escribiendo, otras se inclinarían por géneros como la literatura para niños, otras optaron por el silencio. El cuento no había sido entre ellas un género muy concurrido como sí lo fuera la poesía o el ensayo. Pero con la irrupción de las primeras promociones de escritoras, de inmediato las jóvenes quisieron mirar... y contar.

Mas, la abigarrada problemática social y estética trajo muchas consecuencias, entre ellas la casi total exclusión de la voz narrativa femenina. Las autoras femeninas aspiraron a poner su pica en el Flandes de la narrativa desde los mismos principios de los años sesenta, pero no sólo por razones de “invivibilidad” sexista, sino por la propia inclinación salvaje de la

balanza temática hacia los temas de la “dureza”, las narradoras se convirtieron con rapidez en estatuas de sal.

Dio comienzo así al desgarrador proceso de ruptura y continuidad, de asimilación y superación, de acomodamientos y osadías, de endiosamientos pasajeros y “ninguneos” notables. El “realismo”, a ultranza y ordenanza, fue la divisa de la constatación del “cambio”, de ahí el énfasis sociologista de buena parte de los textos. Paradójicamente el mayor desconcierto empezarían por sufrirlo aquellos porfiados en una modelación estrechamente copista que terminaron por asfixiar sus intenciones literarias o de otro tipo.

La búsqueda de una identidad, quizás el único rasgo unificador, señaló la continuidad con la narrativa anterior a 1959, e imprimió el carácter inmanente de la narrativa de las décadas siguientes, tanto de la escrita dentro de Cuba como la escrita en el exilio.

Según la generalidad de los críticos, el cuento, el relato corto ha constituido el género más popular y representativo a lo largo de estas últimas casi cuatro décadas. Dentro de las espinosas coordenadas contextuales y el agudo debate social que se generó, fue en la narrativa —y en la cuentística sobre todo— donde primero y de forma más nítida se pusieron en carne viva las contradicciones de una nueva ideología, sin que hubiesen desaparecido los prejuicios y la moral de la anterior. Ello creó nuevos conflictos de oposición, muchos repercutieron sobre la obra literaria, aunque no en el sentido de crear textos imperecederos, sino en mutismos obligados y excomuniones editoriales, de los cuales, por supuesto, los grupos tradicionalmente marginados —como los gays o las mujeres— llevaron el fardo más pesado, por decirlo de una forma eufemística. Perdón no quiere decir olvido.

La actitud predominante en la cuentística —y también, claro, en otros géneros— consistió en reproducir mecánicamente sucesos de la historia o del acontecer diario que se identificaba con la circunstancia heroica, en exacerbar los atributos épicos con una romantización idílica del mundo, y así se simplificó el lenguaje y se rehuyeron las complejidades tanto en el plano formal como en el de las ideas.

Para las mujeres, sin mayores modelos, y enajenadas de la temática “dura”, la circunstancia fue aún peor.

De todas formas, al costado de esta tendencia predominante, empezó a mostrar sus armas la primera promoción que comienza a publicar después de 1959. Surgieron por breve tiempo algunos escritores y escritoras jóvenes que, desde la esquina de lo experimental y fantástico, hicieron una obra que no fue aceptada por los cánones preponderantes. Algunos publicaron sus libros en la polémica editorial “El puente” o en arguciosos proyectos que se escapaban por la tangente como la colección “Dragón”. El polo maldito del absurdo, del humor negro, la aceptación de las influencias borgianas y cortazianas de insertar lo irreal o la pesadilla en lo cotidiano, el existencialismo, tuvieron su voz (aunque no su voto) entre las narradoras.

Como es de suponer, algunos trataron de ir contra el esquematismo imperante, pero las tinturas más o menos comunes de esta etapa —en que el “realismo” se balanceaba entre la

crónica de acción y la verificación crítica del pasado en “cambio”— fueron la insistencia en la simplificación del habla (al punto que a veces parecen cuentos mal traducidos) y de las estructuras narrativas; adopción del sincretismo de culturas como recurso identificativo (o sustitutivo) de la cubanidad; recuperación de la tradición oral y el tema rural; tendencia a no ir a las esencias, a la elusión de los conflictos y al encartonamiento de los personajes; romanticación ingenua del mundo; influencias poco elaboradas de la narrativa ruso-soviética, de los narradores norteamericanos de posguerra, de los narradores latinoamericanos (el mexicano Juan Rufo principalmente); lenguaje hipercoloquial; ensayo (y abuso) con la 2<sup>da</sup> persona; anécdotas muy visibles sin inquietudes filosóficas; percances estilísticos de los cuales, por supuesto, no se librarían las narradoras.

Del discurso de la “dureza”, y en general de buena parte de la problemática en debate, la narrativa de la mujer quedó excluida del otro lado de la frontera. Los asuntos preponderantes, basados, como se ha dicho, en la violencia, colocaron el discurso narrativo femenino en una situación preterida, no sólo de la experiencia y de la anécdota, sino del propio cuerpo narrativo hegemónico y prioritariamente publicado por el gusto oficial. Mas, contra ventoleras y marejadas, las cuentistas empezaron a hacer sentir su presencia con libros, premios y publicaciones en las revistas.

A principios de los años setenta, la oposición entre las tendencias se exasperaría hasta extremos tales que llegarían a desencadenar, como es de sobra sabido, crisis extraliterarias. Es el momento de mayor agudización de la lucha ideológica y la sumidad que provocaron las dos actitudes polares —aquella eminentemente reproductora de un realismo primario y la otra que reclamaba el tratamiento de zonas más complejas de la realidad— se resolvió, como era de suponer, en favor de la primera. Desaparecieron las antologías de cuentos fantásticos, se borraron nombres de diccionarios y de cursos académicos, en los talleres literarios se inculcaba a los educandos la “mejor manera de escribir acerca de la realidad real”. Muchos de los adalides de estas cacerías de brujas —y de brujos, por cierto!—, han desaparecido de la vista. Lo asombroso es que la búsqueda de la literatura popular y “realista” creó la paradoja de un “realismo” inverosímil. De entrada eran dos experiencias válidas por sí mismas, mas llevadas a sus extremos se volvían carenciales, sobre todo desde un punto de vista estético. La gestión oficial amparó al primero de estos polos, lo cual inclinó la balanza hacia la pobreza de la literatura *publicada*.

En estos años setenta salió a la luz mucho libro mediocre, de caricaturesco maniqueísmo, enrolado en un “realismo socialista” tropical que no logró captar tantos adeptos como algunos hubiesen querido. Reiteración temática, exceso de “leyenda”, explicitéz y salgarismo, diálogos estereotipados, insistencia en modelos “aceptados” por su eficacia o por su ortodoxia, fueron muchos de los maleficios colectivos de la narrativa —naturalmente con sus brillantes excepciones—. Algunos de sus teóricos y practicantes escudaban sus incapacidades formales en el quehacer de una literatura por una supuesta mayoría o en un falso didacticismo. Se aferraron a la retórica que demostraba tener éxito o fácil aceptación. El lector, que no se equivoca nunca, los ha olvidado.

A finales de los años setenta fue apareciendo ya una segunda promoción que continuaría con el énfasis en lo cotidiano y que iría transitando de manera gradual desde un modo discursivo hacia una interpretación más reflexiva. No obstante, la confrontación latente entre los dos universos y la casi general inmadurez para asumir nuevos modelos literarios, mantuvo todavía a la mayoría dentro de las sujeciones de un realismo rasante que algunos justificaban por lo difícil que resultaba la aprehensión de una realidad tan convulsa. Alternando ya con otros asuntos y otras libertades estilísticas, siguieron apareciendo narraciones que acudían más a lo externo anecdótico que a la interiorización del mundo. Por otra parte, había desaparecido casi por completo el afán de experimentación formal que, aunque a veces no haya cuajado, al menos ventilaba la narrativa en la década de los sesenta.

Por estos tiempos, ha empezado a darse a conocer la literatura cubana escrita ya en el exilio, con la otra cara de la moneda de la literatura del “cambio”.

Poco tiempo más tarde, la segunda —y ya también la tercera promoción de narradores, nacidos en la primera mitad de los años cincuenta—, iniciaron una apertura hacia temas distintos, de los cuales algunos aparecían por primera vez en la narrativa cubana. Por ocuparse de la revelación de sucesos nuevos con una mirada subjetiva que se colocaba generalmente en un personaje niño o adolescente, y también por adjudicarse recursos del llamado “realismo mágico”, los críticos llaman a este etapa “cuentística del deslumbramiento”.

Algunas narradoras publicaron en este momento sus primeros libros, en algunos casos abriendo el espacio del “asombro”, si bien todavía sin una conciencia clara del punto de vista femenino, estas narradoras comenzaron a conjugar problemas colectivos con los particulares de su género femenino y —al igual que algunos de los mejores entre sus colegas masculinos— desmantelaron los extremos en conflicto, sin asustarse por el hábito tradicional que se movía en la vieja solicitud de heroísmo y épica.

La década de los ochenta fue otro momento llamativo de la narrativa cubana contemporánea. Los antiguos conflictos se habían ido disolviendo en la corrosión de los errores repetidos. Los nuevos narradores —y algunos que recuperan su sendero después de algunas vacilaciones—, no tienen que buscar intencionalmente un lenguaje popular o probar a toda costa que son “cosmopolitas”.

La obligación primaria de propasar la frontera de la marginalidad y la urgencia de romper con esquemas ajenos a la literatura, llevó a que las narradoras fuesen de las primeras en rebasar la visión maniqueísta y esforzarse en el empeño de una complejización de la representación imaginal. Entre las cuentistas, junto al “exteriorismo” propio de nuestra cuentística y los tópicos que se han reproducido con mayor o menor eficacia, se presenta un discurso —a veces poético, a veces crudo— de recomposición de los valores y de las costumbres hasta ahora dadas como inmovibles, con develaciones del mundo interior desacralizador de la vida personal, sin que duelan prendas a la hora de hablar del cuerpo femenino (o masculino) y de las relaciones sexuales. Las narradoras en sus cuentos —desafiando los jinetes del apocalipsis de la frontera entre los géneros y de entre ellos el peor, como ya se ha dicho, la autocensura— abordaron ya temas “conflictivos” como la marginalidad o los desajustes ge-

neracionales que rozan la crítica a la sociedad y a instituciones aceptadas o sagradas, entre ellas las del matrimonio.

Con la irrupción de la parodia y la intertextualidad, el mayor interés en las relaciones humanas y la recuperación por el entorno urbano en rechazo al “tojosismo” imperante en las etapas anteriores, la cuentística cubana en general —y en especial la escrita por mujeres— se fue alejando de la épica y de un realismo con demasiadas riberas. Al salir de la estética de “los años duros”, de hecho se estaban echando abajo los muros de la frontera entre la ficción escrita por mujeres y “la otra”. Lo cual no quiere decir, insisto, en que esta participación en la corriente estética de la época impida la representación literaria específica femenina y de la conciencia de su ser.

Debo hacer alusión en este recuento a la beneficiosa influencia de la literatura latinoamericana —de autores de ambos sexos— y, por otro lado, agradecer al dique de contención del “nuevo periodismo” norteamericano, que advirtió de los riesgos de la falsa mitificación y el abuso de “lo poético”. Las mayores virtudes de esta última etapa que comenzó en los años ochenta y todavía continúa, pueden identificarse con una ampliación del rango de la realidad, la recuperación del sentido de eticidad, la personalización del conflicto y la integración cotidiana a la fantasía y el humor.

La cuentística cubana contemporánea —y el discurso narrativo femenino como integrante sustancial de ese corpus— se ha movido en un ir y venir entre la imagen y la historia, la utopía y el espacio concreto, lo mítico y el realismo directo, del universo cosmopolita a la aldea criollista, de Virgilio a Onelio, de Dora Alonso a Dulce María Loynaz. Las herencias aceptadas de los juegos intelectuales de Lezama, la densidad temática de Alejo, la estilización del lenguaje popular de Onelio, el desenfado en la anécdota de Virgilio, y otros autores, sirven de pauta magistral para la producción cuentística de estos tiempos finiseculares. Y aunque la prosa de Dulce María Loynaz o la de Lydiá Cabrera no han sido todavía suficientemente publicadas o divulgadas, su lectura de trasmano dan prueba de que la reflexión filosófica, el dominio del mundo objetivo, la recreación de los mitos o la fantasía no son “sólo para hombres”, como antaño lo fuera el Teatro Alhambra.

La búsqueda de la identidad ha sido una inquietud y un desafío para todos, y dentro de esos desvelos, las narradoras cubanas como la bíblica *Mujer de Lot*, aun corriendo el riesgo de convertirse en estatuas de sal, han abierto los ojos y miran... y cuentan.

SOLNI KIPI: SODOBNE KUBANSKE PISATELJICE

Glede na vse številnejše raziskave o ženskem literarnem diskurzu, ki je v kubanski kulturi skoraj povsem neraziskan, je namen tega prispevka ugotoviti, kakšno je danes stanje med sodobnimi kubanskimi pisateljicami. Seveda se članek ozira tudi v preteklost, v zgodovinski razvoj kubanskega pripovedništva, ki so ga soustvarjale ženske, in v njihov prispevek k razvoju književnosti nasploh. Zato avtorica omenja tako pisateljice, ki so začele objavljati po letu 1959, kot tudi najmlajše, ne glede na to, ali živijo v tujini ali na Kubi. To besedilo predstavlja samo odlomek uvoda k obširnejšemu pregledu, ki naj bi:

1. prikazal posebnosti v kubanskem ženskem literarnem diskurzu;
2. kritično podal zgodovino kubanskega pripovedništva, ki so ga ustvarjale ženske;
3. javnosti predstavil sodobne kubanske pisateljice, ki so povečini neznane;
4. vzpostavil v pripovedništvu pisateljic skupni imenovalac kubanske identitete.





**LINGÜÍSTICA**



Dieter Messner  
Salzburgo, Austria

## **O PRIMEIRO DICIONÁRIO BILINGUE PORTUGUÊS QUE UTILIZA UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA (Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação II)**

No quadro das investigações que estou a realizar sobre a história da lexicografia portuguesa, publiquei já alguns volumes com o título “Dicionário dos dicionários portugueses”. No primeiro volume de 1994, foram reunidas todas as entradas (lexemas) com as iniciais ABA–ABC, contidas em mais de 60 dicionários e outras obras de carácter lexicográfico, publicados ao longo de 3 séculos (1554-1858). Deve ser actualmente a lista mais completa deste tipo. As entradas vão acompanhadas do texto completo com o qual os nossos autores de então explicaram ou ilustraram as respectivas entradas. Este primeiro volume permite comparar os diferentes dicionários e analisar como os mais recentes retomaram o que está escrito nos mais antigos, ou como —em casos mais raros— não imitaram senão criaram de novo as suas entradas.

De acordo com os resultados da análise pormenorizada destes factos, publicados em parte na RLiR 58/1994 e em parte no prefácio do segundo volume (Iniciais ABD–ABU), reduzimos o conteúdo do segundo volume: contém só 36 dicionários porque muitos dos dicionários registados no primeiro volume não mudaram o texto do seu modelo anterior. Não valia a pena repetir várias vezes a mesma microestrutura.

Um projecto de investigação de tal envergadura não pode fazer-se sem a ajuda de meios electrónicos, e a nossa ideia de tornar o material acessível em forma electrónica continua, se bem que a aceitação ainda não seja muito grande. Em contraposição à forma tradicional de publicar livros impressos, este processo permitiria ao utente, por exemplo, fazer pesquisas com este corpus, ou fazer imprimir determinado dicionário antigo, que, hoje, nem mesmo nos alfarrabistas se encontra. No final do ano 1995 apareceu o quinto volume (iniciais AGA–AJU). Para 1996 estão previstos dois volumes com AL, e, para poder avaliar se os lexicógrafos de então mudaram a sua técnica entre o princípio e o fim da obra, prepara-se o volume com a inicial U.

Na fase preparatória deste projecto, decidi incluir só três tipos de dicionários: 1º monolíngues, 2º bi- ou trilingues com o português como primeira língua, e 3º dicionários políglotas antigos. Os dicionários que não estão ordenados segundo o lexema português foram excluídos. Quando tentei reunir as informações bibliográficas constatei que muitas das indicações eram demasiado breves para se poder conhecer realmente os dicionários. Por isso quis eu mesmo ver estas obras. Como resultado deste trabalho bibliográfico publiquei de maneira bastante pormenorizada (com largas listas de palavras e reproduções) a análise de 8 dicionários, entre os quais figura também o famoso “Vocabulario da Lingoa de Japam com

a declaração em Portugues...” de 1603 (a segunda obra lexicográfica onde aparece a língua japonesa; a primeira é de 1595). Publiquei este estudo com o título “Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação I” (Messner 1995).

Agora desejo continuar com a mesma temática, e, por isso, pode-se dar ao presente artigo também um subtítulo: “uma inventariação II”, com uma restrição: só vai ser apresentado um único dicionário, porque, acho, é uma obra excepcional, e a sua descrição, nunca antes realizada, pode causar alguma sensação. Trata-se do segundo dicionário bilingue português, e do primeiro no qual a segunda língua não é o latim.

Sabe-se que o primeiro dicionário bilingue (português-latim) é da autoria de Jerónimo Cardoso. As frases seguintes são da autoria de Telmo Verdelho (1994, 674): “Os dicionários do humanista Jerónimo Cardoso (c. 1500 - c. 1569...) especialmente o *Dictionarium ex Lusitanico in Latinum Sermonem* (1562) marcam o início da dicionarização da língua portuguesa. Neste dicionário Cardoso promoveu a primeira alfabetação do “corpus” lexical vernáculo e deu assim origem, com maior ou menor interferência, a todos os subsequentes dicionários do português, repercutindo-se efectivamente na técnica dicionarística, no levantamento das unidades lexicais, na referenciação do seu valor semântico, e na fixação da sua imagem ortográfica”.

O segundo dicionário sera o objecto do meu comentário neste artigo: é teoricamente conhecido desde há muito tempo. Lopes 1969:160 escreveu: “Dicionário português-chinês por P.es Ruggieri e Ricci (Existe pelo menos um manuscrito em Roma, redigido entre 1584-1588 ...)”.

É estranho que nenhum dos autores que trataram disso, tenha procurado o original (vejam-se as citas em Messner 1995).

A figura do jesuíta Mateo Ricci foi várias vezes descrita. Já na obra de Athanasius Kircher, de 1667, mencionam-se as suas obras. Por isso, não é necessário expôr largamente a vida desta personalidade. Nasceu na cidade italiana de Macerata, a 6 de Outubro de 1552, e aderiu à *Societas Jesu* em 1571. Continuou os seus estudos de teologia em Goa a partir de 1578. Em 1583 viajou para a China, onde morreu, a 11 de Maio de 1610. Num livro mais recente, dedicado a esta figura tão importante para a missão na China, encontrei uma informação que, segundo parece, escapou aos meus colegas que trataram da dicionarística histórica da língua portuguesa. Curiosamente, era um diplomata (Ramos 1988), que citou já em 1988 a mesma fonte, como eu mais tarde (desconhecia o conteúdo deste artigo até Novembro de 1995, quando recebi uma fotocópia da “Revista de Cultura de Macau” – periódico não registado nas bibliografias da Biblioteca Nacional de Lisboa. Agradeço a Dra. M. A. Espadinha Soares, Universidade de Macau, pelo envio das cópias). Eis aqui a cita:

“A dir vero un “bello vocabulario“ era già fatto dal Ruggieri e dal Ricci fin dai primi anni del loro soggiorno... probabilmente negli anni 1584-1588. Già il 18 ottobre 1598 il Longobardo diceva che il Ricci aveva fatto “buona parte del calepino europeo-sinico...”. Questo cimelio della sinologia, che rappresenta il primo dizionario

européo-chineso del mundo e a cui possiamo dare il titolo di Dizionario portoghese-chinese, esiste ancora manoscritto in ARSI, Jap. Sin. I, 198, dove è stato da me ritrovato e identificato nel 1934.” (D’Elia 1949: 32).

Quero exprimir aqui ao Director Arquivista da Societas Jesu, J. de Cock, o meu profundo agradecimento pela rapidez e a prontidão com que respondeu ao meu pedido de tornar acessível o manuscrito deste dicionário português-chinês. Também quero tornar público o meu pesar, causado pelo facto de que nenhuma instituição portuguesa se interessa por reunir (ao menos em forma de microfílm) todos os documentos linguísticos, testemunhos do labor que realizaram os missionários como linguistas em muitas partes do mundo. Como já antes escrevi, conheço pessoalmente muitos textos do tipo “dicionário...”; não poucos estão num estado de conservação péssimo, e vão desaparecer dentro de alguns anos.

O dicionário português-chinês encontra-se num volume-miscelânea, bem descrito por D’Elia 1949, que o descobriu em 1934. Repito aqui, o que me parece necessário para os meus leitores melhor conhecerem o texto:

“...consta di ff. 189 in carta cinese di cm. 23 x 16,5.

Prima del dizionario propriamente detto precedono vari documenti:

1) un dialogo..., 2) Conversazioni catechetiche del Ricci..., 3) ... note di Cosmografia..., 4) I 24 periodi solari..., 5) I caratteri del cielo..., 6) Una lista di caratteri..., 7) I nomi delle province..., 8) I nomi dei 24 periodi solari..., 9) Caratteri sconnessi... Vien allora il dizionario portoghese-chinese (ff. 32-156). ...due appendici (ff. 157 - 169 e 172 - 186a)... Dopo del dizionario vengono altre pagine...” (D’Elia 1949, 32).

Segundo o mesmo autor, o dicionário português-chinês ocupa os fólhos 32-156; mas isto não corresponde completamente à realidade: há várias páginas vazias: 49r,v; 54v; 67-71; 85v; 86; 114v; 135r; 141v; 152v; 156v; 159v; 168r.

Frequentemente as margens do manuscrito estão cortadas, o que impede de ler as palavras (sobretudo na margem superior, por exemplo fólho 107, mas também inferior: fólho 115).

As entradas alfabéticas distribuem-se assim:

Letra A 32r-48v; B 50r-54r; C 55r-66v; D 72r-85r; E 87r-99r; F 99v-105r; G 106v-107v; I, J 108r-110v; L 110v-114r; M 115r-121v; N 122r-123r; O 123v-125v; P 126r-134v (e 157r); Q 135v-136r; R 137r-141r; S 142r-146v; T 147r-152r; U, V 153r-156r; X 156r, Z 156r.

O dicionário acaba no fólho 156r com as palavras: “Laus Deo Virginiq̄ue Matri. Divis Gervasio et Protasio. Amen. Jesus.”

Com o fólho 158 (até 169, e de 172, 174, e 177 até 182, e 185) começam as páginas onde se registam à maneira de suplemento mais algumas palavras (só os rectos contém as listas alfabéticas):

A 158; B 160; C 161; D 162; E 163; F 164; G 165; I, J 166; L 167; M 168; N 172, P 174; Q 177; R 178; S 179; T 181; V 182; X 185.

As páginas do dicionário estão ordenadas em três colunas: à esquerda estão as entradas portuguesas, à direita (mas nem sempre) os caracteres chineses, e, no meio, em letras romanas, a pronúncia dos caracteres chineses. Nos fólhos 32 até 34 há também uma quarta coluna: são palavras italianas, da mão de outro jesuíta (Ruggieri, segundo D'Elia).

Exemplos:

|                 |          |              |                     |
|-----------------|----------|--------------|---------------------|
| abafar          | 0        | 0            | affogarsi di calore |
| abaixar         | fan ti   | (car. chin.) | bassarsi            |
| abaixo          | febia    | --           | abasso              |
| abano           | scie' zi | --           | ventaglio           |
| abertura        | lie      | --           | apertura            |
| abil            | zù min   | --           | di bell'ingegno     |
| abreviada cousa | sin sic  | --           | cosa abbreviata     |

O último exemplo, *abreviada cousa*, conduz à interpretação do conteúdo desta obra lexicográfica. Na larga lista cronológica de dicionários portugueses antigos, que estou a publicar na obra "Dicionário dos dicionários portugueses", aparecem três dicionários, nos quais os adjectivos citam-se acompanhados do substantivo *cousa*. O dicionário de Ricci também segue esta tradição: *abastada cousa*, *abastante cousa*, *aberta cousa*; *abominavel cousa*, etc.

O último exemplo nesta série é Bento Pereira: o seu "Thesouro da Lingoa Portuguesa" (de 1647) com edições até meados do século XVIII conserva esta tradição. O seu predecessor foi A. Barbosa, de 1611, com o "Dictionarium Lusitanicolatinum...". Os dois autores não podem ter exercido nenhuma influência sobre o dicionário português-chinês, em muitos decénios mais antigo. O único autor que, pela época em que redigiu o seu dicionário, pode ter sido o modelo, é J. Cardoso: da sua autoria é o primeiro dicionário português conservado, uma obra bilingue publicada pela primeira vez em 1563, onde as palavras portuguesas são traduzidas para Latim.

A comparação da obra de Ricci com a de Cardoso faz ver claramente, que era este último o modelo do missionário jesuíta, ou da pessoa que transcreveu a coluna portuguesa, porque D'Elia 1949, 32 diz: "... amanuense qualunqu...". Não estou de acordo com a opinião de D'Elia de se tratar duma única pessoa que escreveu as palavras portuguesas: creio ter reconhecido duas escrituras: isto vê-se muito bem no *d* minúsculo: nas primeiras páginas o traço alto do *d* inclina-se para a direita, mais adiante no manuscrito inclina-se para a esquerda, cf. *agradeçer*, e *desagradecer*. E a parte inferior da cedilha inclina-se para a esquerda nos primeiros fólhos, e a partir das palavras com a inicial *d* para a direita. Cardoso, algumas vezes, regista o adjectivo na forma masculina, sem juntar *cousa*. Isto é, por exemplo, o caso de *abalado* (cf. Pereira 1647: *aballada cousa*). Também no dicionário português-chinês está *abalado*, e não *abalada cousa*. Isto já é uma primeira informação de que Ricci não criou ex nihilo um dicionário completamente novo. Esta impressão é confirmada, se compararmos uma página dos dois dicionários, escolhida ao acaso:

|                  |                |
|------------------|----------------|
| Cardoso          | Ricci          |
| Ajudar           | Ajudar         |
| Ajuda            | -              |
| Ajudador         | Aiudador       |
| Ajudadora        | -              |
| Ajudar a carga   | Ayudar a carga |
| Ajuntar          | Ayuntar        |
| Ajuntarse        | Ayuntarse      |
| Ajuntada cousa   | Ayuntada cousa |
| Ajuda s. cristel | Ajuda cristel  |

Ricci (ou a pessoa que copiou Cardoso) não aceitou todas as entradas de Cardoso: faltam no nosso excerto: *ajuda, ajudadora*, mas segue-se totalmente a ordem nem sempre alfabética de Cardoso (v. em cima).

Tanto Woll 1990: 1725 como Teyssier 1990: 203 dizem, que a edição de Cardoso 1569 é idêntica à de 1563. Ao contrário destas opiniões, e conforme à de Telmo Verdelho (comunicação pessoal: segundo ele são 728 as novas entradas na edição de 1569), posso confirmar que há diferenças, não só por causa de novas entradas, senão também por pequenos ajuntamentos:

| Cardoso 1563  | Cardoso 1569   |
|---|--|
| abalroar, navem navi appellere.                           | abalroar. Navem navi appellere.  |
| ...   | <i>abalroar com alguem. Congredior, eris.</i>                            |
| abalisar, metor, aris, designo, as                        | abalisar. Metor, aris, designo, as.                                      |
| .....   |  |
| abasta. satest, hactenus                                  | abasta. sat est, hactenus.   |
| ...   | <i>abastarda Demissis sta pedibus</i>                                    |
| abastecer. opulento, as, sufficio, is                     | abastecer. Opulento, as, sufficio, is.                                   |
| .....   |  |
| abelhinha. apicula, ae                                    | abelhinha. apicula, ae. <i>dimin.</i>                                    |
| .....   |  |
| abondosa cousa. abundans, antis<br>uber, eris, faecundus. | abondosa cousa. Abundans, antis,<br>uber, eris, faecundus, <i>a, um.</i> |

Se bem que Ricci não retome todas as entradas de Cardoso, temos a sorte de encontrar em Ricci 1588 algumas entradas que estão em Cardoso 1569, e não em Cardoso 1563. Um exemplo:

Abasta ...  
*Abastarda* ...  
 Abasteser ...

Isso significa claramente que Ricci se baseia em Cardoso 1569 (a terceira edição de Cardoso é de 1588, publicada então demasiado tarde para que Ricci tivesse podido conhecê-la).

Inclusive o “appendis” são 1197 entradas abaixo da letra A em Ricci; o número em Cardoso 1569 é muito mais alto: 2193.

Há um aspecto notável relativo aos cortes que Ricci fez no material de Cardoso: faltam, por exemplo, muitas palavras de uma terminologia específica: a religiosa.

|                  |                      |
|------------------|----------------------|
| Cardoso 1563     | Ricci 1588           |
| Aba de vestidura | Aba de vestidura     |
| Abada            | (está no "appendis") |
| Abade            | —                    |
| Abadessa         | —                    |
| Abadinho         | —                    |
| Abadia           | —                    |
| Abafar           | Abafar               |

Quando, por acaso, aparecem algumas (*anjo, clérigos, etc.*), não há tradução chinesa.

Mas acontece também o contrário: às entradas em Cardoso: *irmão, irmão inteiro, irmã, irmã intera* ajuntou Ricci *irmã pequena, irmã grande, irmão pequeno, irmão grande, irmã de pai e mai* (por causa da estrutura da língua chinesa?).

Passemos agora à análise da língua. A grafia das palavras portuguesas em Ricci difere, por vezes, bastante da de Cardoso. Foi ele que escreveu, sendo um português de nascimento? Foi-lhe talvez ditada a lista de palavras portuguesas? Não no sabemos.

A letra *a* conserva-se sempre. A nasal *ã* varia sem regularidade nos dois dicionários:

|         |         |
|---------|---------|
| Cardoso | Ricci   |
| Abegam  | Abegan  |
| Abelhão | Abelhan |
| Acarão  | Acarão  |
| Açafram | Açafrão |

Não há emprego diferente entre o *b* em Cardoso e em Ricci. Quanto à letra *c* constatamos que como oclusiva (diante de *a, o, u*) continua escrita da mesma maneira, mas antes de *e, i* há diferenças, inclusive aparece escrita como *ç*:

|                  |                 |
|------------------|-----------------|
| Cardoso          | Ricci           |
| aborrecer        | aboreser        |
| aborrecida cousa | aborecida cousa |
| acrecentar       | acresentar      |
| agradecer        | agradeçer       |
| antecessor       | anteçeçor       |
| ancinhos         | amjinhos        |

Raras vezes o digrama *ch* é reproduzido por outras letras: *cachado* (Cardoso), *cayado* (Ricci).

A *ç* também mostra algumas vezes uma grafia diferente, sem que se possa descobrir uma regularidade:



| Cardoso  | Ricci    |
|----------|----------|
| abençoar | abensoar |
| abraço   | abraço   |
| açafram  | açafrão  |
| beijo    | bexo     |
| beijudo  | beixudo  |
| berço    | berjo    |

Não há mudanças na letra **d**. Quanto a **e** constatamos a mesma forma de escrevê-la nas posições tônicas. Quando átona há variações: *antes* escreve-se em Ricci também *antis*, mas só em sintagmas como *aguora antis*. Esta oscilação entre os grafemas **e** e **i** em sílaba átona, encontrámo-la também nos seguintes exemplos:

| Cardoso       | Ricci                     |
|---------------|---------------------------|
| agradecimento | agradiçimento             |
| alecrim       | alícirim (também alecrim) |
| beringela     | biremzela                 |
| penhorar      | pinhorar                  |
| penhora       | pinhoro                   |
| pepino        | pipino                    |
| pepinal       | pipinal                   |

Não há emprego diferente do **f** entre Cardoso e Ricci. Algumas vezes, em Ricci, segue-se à letra **g** diante de **a**, **o**, **u** um **u**: *alonguar*, *aguabar* (mas *gabar*), *aguoa* etc. Também existem outros câmbios, como em *biremzela* (Ricci) = *berengela* (Cardoso).

A letra **h** aparece não só em combinações com outras consoantes (*agasalhar*, *alcunha*), mas também no verbo *ir*: *Hir* (Ricci).

Em Cardoso, para o **i** aparecem dois grafemas, mormente **i**, mas também **y** (*aguia*, *ainda*, *ayo*, *ayroso*). Em Ricci, estas formas escrevem-se com **i** diante de consoante (*airoso*), e com **y** diante de vocais (*ayo*).

Para o **j** (de uso geral em Cardoso) temos em Ricci **i**, **j**, **y** (*aiudador*, *ajudar*, *ayuntar*). O **l** é estável; ao contrário, a letra **m** mostra mudanças em Ricci: *abegam* em Cardoso é *abegan* em Ricci.

Quanto a **n**, em Ricci há variações como mostram alguns exemplos:

| Cardoso   | Ricci     |
|-----------|-----------|
| abundança | abomdança |
| ancinhos  | amjinhos  |
| canfora   | camfora   |
| cantar    | camtar    |
|           | cantar    |

Raras vezes o **o** átono é reproduzido por **u** em Ricci: *assolutamente, aferrolhar* (Cardoso), *asulutamente, aferulhar* (Ricci).

O **p** continua a ser escrito da mesma maneira em Ricci e em Cardoso.

Para **qu** encontramos várias grafias: ao lado de *esquecer, esquecida* (Cardoso), *esqueçer, esqueçida* (Ricci), também há, para *mezquinho, mezquita* (Cardoso) *meschino, meschita de mouros* em Ricci.

O **r** duplo de Cardoso (*aferrar*) reduz-se em Ricci a um: *aferar*.

Para o **s** duplo há grafias divergentes em Ricci:

| Cardoso    | Ricci     |
|------------|-----------|
| atravessar | atraveçar |
| assentar   | asentar   |
| assinalar  | asinalar  |
| assi       | assi      |
| assi como  | asi como  |
| assossegar | asocegar. |

As letras **t** e **x** não diferem nos dois dicionários. Às palavras com **u** pretónica em Cardoso correspondem raramente formas com **o** em Ricci:

| Cardoso | Ricci   |
|---------|---------|
| acudir  | acodir  |
| acurtar | acortar |
| afumar  | afomar. |

A letra **u** também vale como **v**. Em vez de *chuva* (Cardoso) encontramos *chuiva* em Ricci.

Também ocorre a troca de **v** com **b**: *avaliar* (Cardoso) = *abaliar* (Ricci: mas *avaliação*).

Também para a **z** há variantes: *beleza, almazem* (Cardoso) são *belesa, almaxem, almagem* em Ricci.

As variações gráficas que constatámos no manuscrito de Ricci (como as divergências com o seu modelo, o dicionário de Cardoso) não dão tanto na vista, se compararmos estas palavras com o material reunido por Antônio Geraldo da Cunha, no Índice do Vocabulário do Português Medieval (Rio 1986 ss.). Encontrámos já no século XV (ou antes) quase todas escritas como em Ricci. Ele (ou eles) que redigiu (redigiram) a coluna com as palavras portuguesas em Ricci, usou de uma grafia bastante conservadora. E como não escreveu da mesma maneira que Cardoso, pensamos que esta lista foi lhe ditada: as variantes, por exemplo com as quais reproduz o **s** sordo – **s**, **ç** – não podem ser o reflexo da pronúncia. Até enganou-se a escrever em vez de *Afervorar-se s. darse pressa* (Cardoso) *Afervorrarse darse preço* (Ricci).

Terminamos aqui esta breve apresentação do primeiro dicionário bilingue português (português com língua moderna), não sem deixar a ocasião de chamar a atenção para a importância desta obra.

Agradeço à Dra Maria do Rosário da Silva pela ajuda que me prestou na revisão do texto.

### Bibliografia

- D'Elia, Pasquale, *Fonti Ricciani*, Roma, 1949, Vol. II.
- Messner, Dieter, *Dicionário dos dicionários portugueses*, Salzburg, 1994, Vol. I, II.
- Messner, Dieter, "Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação I", in: *Lusorama* 28/1995.
- Ramos, João de Deus, "Os dicionários luso-sínicos, relance histórico-bibliográfico", in: *Revista de Cultura Macau* 16/1988, 42-47.
- Teyssier, Paul, "Jerónimo Cardoso et les origines de la lexicographie portugaise", in: *id. Etudes de Littérature et Linguistique*, Paris, 1990.
- Verdelho, Telmo, "Portugiesisch: Lexikographie", in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, 1994, Vol. VI, 2.
- Woll, Dieter, "Portugiesische Lexikographie", in: *Wörterbücher, Dictionnaires, Dictionnaires*, Berlin-New York, 1991, Vol. II.

PRVI DVOJEZIČNI PORTUGALSKI SLOVAR:  
PORTUGALŠČINA – MODEREN TUJ JEZIK  
(O starih portugalskih slovarjih. Inventarizacija II)

Pisec tega članka je pobudnik in avtor *Slovarja portugalskih slovarjev*, ki je začel izhajati leta 1994. Ugotavlja, da se prvi dvojezični slovarji v Evropi, leksikalno bogastvo nekega jezika, postavljajo ob stran latinskemu besednjaku. Slovarje daljnih vzhodnih dežel pa so največkrat sestavljali misionarji, in sicer za lastno rabo ali iz svojega zanimanja.

Tak je tudi slovar patrov Ruggerija in Riccija, *Diccionario português-chinês*, ki je sploh prvi evropsko-kitajski slovar. Rokopis je mogoče datirati med 1584 in 1588. Patra sta bila jezuita, na Kitajsko sta prišla iz portugalske Goe v Indiji. Matteo Ricci, sicer Italijan iz Macerate, je tam dokončal študij teologije. Avtor tega prispevka je odkril rokopis v arhivih Jezuitske družbe, natančneje, lokaliziral v zvezku različnih sestavkov, ki je poznan že iz časov med obema vojnama. Ni pa bil podrobneje analiziran. Avtor tega prispevka najprej opiše način, kako je slovar narejen: portugalski besedi sledi kitajska v latinski transkripciji, potem beseda v kitajskih pismenkah in še prevod v italijanščino.

Avtor ugotavlja, da je bil vzorec za sestavljanje tega slovarja prvi portugalsko-latinski slovar Jeronima Cardosa (1562). Obenem pa ugotavlja nekaj pomembnih razhajanj: tako na primer, pri imenih bližnjega sorodstva, ki so v portugalsko-kitajskem slovarju mnogo bolj raznolika, bolj natančna. Morda gre za vpliv kitajske kulture in drugačne zgradbe kitajske družine, torej za sociolingvistične razloge. Avtor ugotavlja še čisto jezikovne značilnosti, še posebej odstopanja od sicer v tisti dobi že ustaljene grafije, zlasti *c/c*, *c/s/x*, *qu/ch*, *z/s/x/g*.

Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca  
Lisboa, Portugal

## CHRONICAS BREVES E MEMÓRIAS AVULSAS DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (P. M. H., *Scriptores*, pp. 23-32)

Alexandre Herculano intitulou assim, nos seus preâmbulos, quatro pequenas composições históricas (que se distinguem entre si pelos n.ºs I a IV), as quais, é ele quem o escreve, são evidentemente anteriores ao século XVI, e fazem parte do manuscrito 79 da Biblioteca Pública do Porto, originário do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Este manuscrito (a sua cota actual tem o n.º 103), uma parte do qual é de pergaminho e a outra de papel, compreende 47 folhas, em diversas letras da segunda metade do século XV. Os fragmentos n.ºs I e II oferecem ambos pouco interesse literário. O primeiro, no dizer de Herculano, é uma compilação de memórias isoladas coligidas sem ordem cronológica de diversas fontes, e interrompidas de tempos a tempos por matérias históricas; feita “na segunda metade do século XV”, estende-se até ao reinado de Dom Dinis, pois, se bem que os seus artigos se refiram também a tempos posteriores (o texto completo abrange factos relativos ao reinado de Dom Duarte), Herculano quis limitá-la àquele período.

Depois do excelente trabalho constituído pela *Introdução* de L. F. Lindley Cintra à sua edição crítica da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, é impossível passar em silêncio grande número de dados importantes respeitantes a estas crónicas. Já vimos alguns deles quando tratámos, noutra local, da *Crónica Breve do Arquivo Nacional*. Cintra (*Ibidem*, página CCCLXXL e nota 145, na mesma página) salienta que duas notícias (as da trasladação dos restos de São Vicente para Lisboa e a fundação do mosteiro de São Vicente de Fora, e a da doação de 80.000 maravedis à Ordem do Hospital (*Script.*, I, p. 24, B) aparecem nesta crónica, uma mais completa, a outra menos, que na *Crónica de Vinte Reis*, sendo a mais completa a da doação ao Hospital. Vê-se assim, acrescenta, que as duas têm uma fonte comum. É possível que essa fonte seja a versão prolongada dos Anais portugueses, utilizados pelo autor da *Crónica de Vinte Reis* noutros passos, versão semelhante, mas neste caso particular diferindo algo, à *Chronica Gothorum*, onde estas notícias não estão incluídas.

Cintra escreve mais longe (p. CCCLXXIII), acerca das notícias da fundação da Ordem de Sant'Iago em Portugal, do povoamento de Santa Cruz de Coimbra e da fundação do Mosteiro de Alcobaça, que as duas primeiras se acham nesta crónica de forma mais completa que no fragmento n.º IV. A segunda contém no texto a indicação seguinte: “Em huum liuro da samcristia diz os primeiros irmãos religiosos que começaram e edificaram ho moesteiro de sancta vera cruz”. E Cintra prossegue: “Ora a Iª *Crónica Breve* é uma compilação [...] de apontamentos de tipo analítico registados em várias épocas em livros de várias naturezas (como este “da Sacristia”) conservados no Mosteiro de Santa Cruz.” (*Ibidem*). Na nota correspondente (n.º 150), Cintra explica que entre estes livros se encontra o *Livro da Noa*, que

o compilador cita geralmente sob o nome de “psalteyro das eras”, na parte que Herculano não publicou.

“Segue-se uma rapida historia [a *Segunda Crónica Breve*] dos reinados de Affonso Henriques e de Sancho I, com o titulo: *Esta he a arenga que fezerom em lixbô quando fezerom as festas aa emperatriz filha delrey dom eduarte*. Apesar de designada como um discurso oratorio, esta composição é rigorosamente uma especie de chronica dos nossos dous primeiros reis. O titulo, porém, mostra a epocha em que foi escripta.” (Herculano, *Script.*, p. 23). Na página CCCLIII da *Introdução* à sua edição crítica da *Crónica Geral de Espanha*, apoiando-se em A. Caetano de Sousa (*História Genealógica*, II, Coimbra, 1946, p. 315) Cintra diz-nos que essas festas se realizaram em 1451, portanto na data do texto, consagrado a um elogio dos dois primeiros reis de Portugal. E acrescenta: “Como recentemente [1949] demonstrou Magalhães Basto numa série de artigos publicados em *O Primeiro de Janeiro*, o autor da arenga baseou-se quase exclusivamente nos letreiros que, escritos em pergaminhos grandes, pregados em tábuas, se encontravam, nos inícios do século XV, no Mosteiro de Santa Cruz, sobre os túmulos de Afonso Henriques e de Sancho I.” (*Ibidem*, CCCLIII-IV). Cintra crê que esses letreiros são derivados da *Crónica de 1344* e de várias memórias conservadas no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que o autor desta última não conheceu (estas memórias são-lhe mesmo parcialmente posteriores), mas que a *Crónica de 1419* já utilizara. Na nota 106 (das páginas CCCLIV-V), Cintra afirma em seguida a inexactidão da opinião de Gonzaga de Azevedo acerca da *IIª Crónica Breve*, que se pode ler na sua *História de Portugal*, IV, página 281, onde diz que a considera (e a Iª também) escrita em latim, pelo menos na maior parte, antes do fim do século XIII, e vertida em português em época posterior. Cintra termina assim a nota supracitada: “O valor que, como fonte histórica, lhe reconhece vem seguramente da utilização, a que me referi, de memórias conservadas no Mosteiro de Santa Cruz.”

Duas crónicas, para Herculano igualmente dos fins do século XV, são os outros monumentos. A primeira destas últimas, e a mais longa das quatro composições que começa na folha 30 r (pergaminho) e termina na folha 39 r, l. 17 (a última), é dividida em capítulos e ocupa-se do conde Dom Henrique e do reinado do primeiro rei de Portugal. Herculano julgava que ela seria um primeiro ensaio de Duarte Galvão para a sua *Crónica de Dom Afonso Henriques*, ou lhe teria servido de base. O professor Rodrigues Lapa, nas suas magistrais *Lições de Literatura Portuguesa | Época Medieval* (5ª ed. revista, cap. VII, p. 266), acha impossível a primeira hipótese, fundando-se no estudo do texto e na comparação com o fragmento IV, que, restava dizer, é uma crónica mais concisa, escrita noutra letra, que se estende até Dom Dinis e se consagra em particular ao reinado de Afonso I. Em 1934 (*Lições*, 1ª ed., p. 206), para Rodrigues Lapa o fragmento III devia ser da segunda metade do século XVI, visto que parece muito mais moderno que o IV, escrito sem dúvida ainda na primeira metade do século XIV, depois da morte de Dom Dinis. Mas, mais tarde (*Lições*, 5ª ed., 1964), Lapa renuncia prudentemente a uma localização no tempo tão precisa dos dois fragmentos, embora continue a achar o n.º IV mais antigo que o outro. Escreve Rodrigues Lapa (páginas 266-267) acerca do modo de datar os antigos textos portugueses: “Mas devemos ser prudentes em fixar datas e estabelecer relações entre os textos da nossa historiografia medieval. O modo como essas compilações históricas eram ordenadas, sobreposição nem sempre coe-

rente de redacções diversas no tempo e no espaço, torna frequentemente precária e ilusória a fixação de datas e precedências. Se aparece no próprio texto uma data precisa, o mais que isso significa é um ponto de referência para a redacção do último texto de que se compõe a 'estória'. Isto pressuposto, só fica margem para considerarmos as crónicas em si, nos seus caracteres *literários e linguísticos*." Este notável historiador da literatura afirma que a crónica III provém doutra fonte, como se deduz de certas palavras: "a estória nom divisa aqui os nomes deles" (*Script.*, p. 28), "Conta a estória em este lugar" (*Ibid.*, p. 26), etc. Rodrigues Lapa mostra, comparando os passos correspondentes, que quem refundiu o fragmento III (que tem a mais, por exemplo, o episódio de Egas Moniz) tornou-lhe a redacção mais culta; resulta desta preocupação que o seu estilo perdeu por vezes o seu carácter concreto, a vivacidade e certo sabor bárbaro, omitindo, por exemplo, pormenores que, de maneira soberba, dão realce ao estilo. "Todavia, o autor de B [o fragmento III] soube juntar à pitoresca narrativa um episódio verdadeiramente shakespeariano: Afonso Henriques despe-se perante o cardeal de Roma e mostra-lhe, como sinais iniludíveis da sua fé, a cicatriz dos golpes recebidos em luta contra os mouros." (*Lições*, 5ª ed., p. 268). O próprio Herculano aproveitou esta narrativa no seu conto *O Bispo Negro*, uma das suas *Lendas e Narrativas*.

Em 1940, R. Lapa acrescentava ainda, a propósito do fragmento IV, que, embora o seu texto date do séc. XIV, era muito provável que a sua primeira redacção fosse mais antiga, do século XIII (cf. *Crestomatia Arcaica*, p. 36, nota acerca do trecho n.º 18).

Segundo Cintra (na Introdução à sua edição crítica da *Crónica Geral de Espanha* de 1344, página CCCLV) a IIIª e a IVª *Crónicas Breves* de Santa Cruz pertencem ao número das verdadeiras crónicas dos primeiros reinados, bem como a história dos reis de Portugal do *Livro de Linhagens* e a *Crónica de Portugal* de 1419. Acrescenta (*Ibidem*) que Magalhães Basto, publicando, em apêndice à sua edição da *Crónica de 1419*, por este descoberta e por Silva Tarouca, os capítulos da história portuguesa da *Crónica de Espanha*, pôs em relevo que o texto da IIIª *Crónica Breve* não passa duma cópia dos primeiros capítulos da história portuguesa da *Crónica de Espanha* (os do reinado de Afonso I, excepto o último). Depois ele lembra: "[...] foi Alexandre Herculano o primeiro a observar e apontar a íntima relação entre as *Crónicas Breves de Santa Cruz* e os capítulos de história de Portugal da *Crónica Geral de Espanha* [...]. Herculano hesitava, contudo, na posição relativa a atribuir aos vários textos. [...]" (nota 107, na página CCCLV). As poucas divergências entre o texto da *Crónica Geral* que M. Basto deu a conhecer e o do manuscrito 79, que dá nas variantes da sua edição, devem-se afirma Cintra (*Ibid.*, página CCCLV-VI), ao facto de que a *Crónica Breve* é extraída da segunda redacção da *Crónica* supramencionada, do fim do século XIV, e não da versão de 1460, a que pertence o manuscrito de Évora utilizado por M. Basto. A verificação directa deste facto, escreve ele, não é possível porque, no único manuscrito português, que se guarda da versão primitiva da segunda redacção da *Crónica Geral* (o da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, pertencente ao século XV), omitiu-se toda a história dos reis de Portugal. Mas as abreviaturas ou omissões, no texto de Évora, de passos que se encontram no de Santa Cruz são idênticas às que caracterizam a versão de 1460, em toda a sua extensão, perante a redacção imediatamente anterior, prossegue Cintra. E, mais perfeitamente que com o texto dos manuscritos de Paris, Évora e da Biblioteca Nacional de Lisboa, da *Crónica Geral de 1344*, o fragmento de Santa Cruz concorda com a tradução

espanhola da segunda redacção, conservada nos manuscritos do século XV que se acham em Madrid, e nos quais a história dos reis de Portugal, bem como a dos reis de Castela, termina em 1340, com a batalha do Salado (*Ibid.*, e nota 108, na p. CCCLVI). Porque não conhecia senão a versão publicada por M. Basto, em que a narrativa se prolonga até 1456, A. J. da Costa Pimpão, que, na sua *História da Literatura Portuguesa*, identifica já a *IIIª Crónica Breve* com os primeiros capítulos de história portuguesa da *Crónica Geral*, julgou que estes capítulos só tinham sido redigidos depois daquela data (*Idem*, continuação da nota 108).

Cintra escreve depois (*Ibid.*, p. CCCLVI) que a falta da totalidade dos capítulos de história portuguesa no manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa vem dar importância excepcional ao texto de Coimbra para a reconstituição dos primeiros desses capítulos da segunda redacção.

Embora nós próprio tenhamos lido na Bibl. Públ. do Porto o texto do manuscrito das *Crónicas Breves*, que esperamos editar ao mesmo tempo que reproduziremos os microfílmens amavelmente emprestados pelo Prof. Lindley Cintra, transcrevemos a sua descrição paleográfica do manuscrito: “A letra deste fragmento [a *IIIª Crónica Breve*] é gótica, mais ou menos tão alta como larga, bastante angulosa. Caracteriza-se principalmente pelas hastes muito largas do *s* alto, do *d*, do *h*, do *f*, pelo abundante emprego de *R* maiúsculo e das consoantes duplas *ff* e *ss* iniciais e *ll* final. O *s* de dupla curva não ultrapassa a linha no sentido inferior mas a curva superior ergue-se acima do corpo das outras letras; o *m* e o *h* têm a perna direita encurvada para a esquerda por debaixo da letra; o *v* só aparece como inicial – a sua haste esquerda é bastante longa; o *j* ultrapassa o corpo das outras letras nos dois sentidos; é muito longa a curva inferior do *g*.” (*Ibid.*, páginas DXXI-DXXII).

Com a *IVª Crónica Breve* (que se estende da f. 39 v até à f. 47 v do ms. 79, que é a última) coincide quase perfeitamente na parte inicial (até Afonso III) a breve história dos reis de Portugal contida no título VII do *Livro de Linhagens*, sublinha Cintra (*Ibid.*, p. XCVII). Este investigador é de opinião que o autor da Memória do Arquivo Nacional da Torre do Tombo podia ter encontrado na *IVª Crónica Breve*, que segundo ele é a sua fonte, referência a Maria Pais e outros pormenores. Isto faz-lhe admitir a hipótese duma utilização desse texto, além da *Crónica de 1419* (*Ibid.*, p. CCCLIII e nota 100).

Cintra afirma também que a *IVª Crónica Breve* não é um fragmento da primeira redacção da *Crónica de 1344*: “[A] comparação revela-nos imediatamente que, não só [...] o reinado de Afonso Henriques, mas todos os reinados até Afonso III daquela redacção da *Crónica Geral* [a segunda], estão baseados no texto da chamada *IVª Crónica Breve*. Já em 1948 escreveu Magalhães Basto acerca deste texto: “ou muito nos enganamos ou esta não é mais também que um fragmento de qualquer versão da *Crónica Geral de Espanha*, em português, mais antigo que a chamada *IIIª Crónica Breve* de Santa Cruz de Coimbra. Será assim?” (*Ibid.*, p. CCCLVII). Acrescenta que a verificação directa da exactidão desta hipótese é impossível, não estando a história dos reis de Portugal contida no único manuscrito da primeira redacção da *Crónica de 1344*, e sendo a verificação indirecta, neste caso, mais difícil. Só a análise pormenorizada das divergências entre o texto de Santa Cruz e a parte correspondente



da *Crónica Geral*, unida ao conhecimento da situação relativa habitual das duas redacções, e o estudo do processo de formação de um e de outro destes textos, permitirão uma classificação definitiva da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* (*Idem, ibid.*).

Cintra crê que o texto do *Livro de Linhagens*, que lhe tinha sempre parecido anterior à primeira redacção da *Crónica de 1344*, deriva da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, ao mesmo tempo que coincide com a segunda redacção da *Crónica Geral* em passos que não se acham na *Crónica Breve* (*Ibid.*, p. CCCLXXXII).

Depois de ter comparado vários textos, Cintra escreve na página CCCLXXXIII que é levado a negar que a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* seja simples extracto da história portuguesa da primeira redacção da *Crónica*. E mais adiante (p. CCCXXXV): “As provas até agora reunidas parecem-nos suficientes para nos fazer rejeitar definitivamente a suposição de que os capítulos de história portuguesa da primeira redacção da *Crónica de 1344* se nos tenham conservado na *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* do códice 79 de Santa Cruz. [...] Sob este aspecto [estilístico], a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, mais próxima do texto da *Crónica de Vinte Reis* do que a segunda redacção da *Crónica Geral*, deve, na parte que com ela tinha em comum, estar muito próxima da primeira redacção da *Crónica de 1344*.” Na nota respectiva (n.º 190) acrescenta que isto quer dizer que a perda de “concretismo [...] viveza e um certo sabor bárbaro”, que Rodrigues Lapa observou, ao comparar a *III<sup>a</sup>* com a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* (*Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 2ª ed., página 206), se notaria também, segundo ele, comparando esta parte da primeira com a segunda redacção da *Crónica de 1344*.

Com respeito à formação da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* de Santa Cruz (*Ibid.*, p. CCCLXX-III) escreve que o seu confronto com os capítulos de história portuguesa da *Crónica de Vinte Reis* demonstra que as histórias dos reinados de Afonso Henriques e de Sancho I que se acham na primeira não passam, quase inteiramente, de excertos das que se lêem na segunda. Diz também que há uma preferência visível da parte do redactor da *IV<sup>a</sup> Crónica* por trechos de carácter lendário. Na primeira parte do texto encontra-se a lenda do primeiro rei português quase totalmente privada dos trechos de carácter histórico com que se cruzava na *Crónica* anterior.

Até ao fim do episódio da vinda do Cardeal, só o começo e a notícia da batalha de Ourique, reforçada com a frase importante “e entom tomou por armas as cinco quinas”, não derivam da dita lenda. E Cintra escreve mais abaixo que o redactor da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* deve ter tido acesso ao material que serviu para a compilação da *I<sup>a</sup> Crónica Breve* ou a cópias desta. Quanto à notícia da fundação do Mosteiro, não aparece senão na *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* e em uma nota marginal dum manuscrito de Alcobaça, escrita no século XV, a qual não é mais que um extracto desta *Crónica Breve*.

Cintra, nas páginas CCCLXXIV-V do seu trabalho inestimável, continua a comparar o relato da continuação do reinado de Afonso I e os reinados posteriores com o das crónicas castelhanas mais antigas, e escreve depois (*Ibid.*, e p. CCCLXXVI): “Não são conhecidas as fontes em que se baseou o redactor da *Crónica Breve* para ampliar os relatos dos reinados de Sancho I e Afonso II e esboçar os de Sancho II, Afonso II e D. Dinis, quando, como com

certeza aconteceu com a quase totalidade do de D. Dinis, se não baseou pura e simplesmente na tradição oral ou até na própria memória. As eras da morte dos vários reis é provável que as tivesse colhido em anais. Não conhecemos no entanto nenhuns que as registem a todas.

A história do reinado de Sancho II, com a intervenção de vários personagens e a reprodução de um diálogo em discurso directo, tem [...] um carácter distinto de todo o resto da parte posterior a Afonso I deste fragmento. A fonte não deve ter sido uma narração secamente histórica. Lembremos que os acontecimentos da época de Sancho II foram glosados num ciclo inteiro de cantigas de escárnio de tema histórico. [...] Sem compararmos a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, cuja constituição acabamos de analisar, com a parte correspondente da segunda redacção da *Crónica de 1344*, não a podemos classificar definitivamente. Limitar-nos-emos a situá-la em relação às fontes da *Crónica Geral*: é, como vimos, um derivado directo de uma das crónicas de Espanha, utilizadas pelo redactor de 1344, a *Crónica de Vinte Reis*. Não há nela vestígios de utilização da outra dessas Crónicas, da principal das fontes daquele redactor: a *Variante Ampliada* da Primeira Crónica Geral.”

Em apoio da sua tese segundo a qual a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* é a fonte do *Livro de Linhagens* de D. Pedro, Cintra escreve (*Ibid.*, p. CCCLXXVI) que a história dos reis de Portugal aparece, de maneira inesperada, incluída no Título VII dedicado ao “Conde dom Mondo”, começando por seguir fielmente a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*. Depois de ter enumerado as semelhanças e as diferenças no texto relativo ao reinado de Afonso I, prossegue, dizendo (*Ibid.*, p. CCCLXXIX) que a relação, no *Livro de Linhagens*, dos reinados de Sancho I a Afonso II é a cópia fiel da parte correspondente da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, o que já não é o caso quanto ao reinado de Dom Dinis, não tendo o trecho relativamente longo consagrado a este rei no *Livro de Linhagens* senão poucos pontos comuns com as poucas linhas que se lhe referem na *Crónica Breve*. Fonte da *Crónica de 1344*, segundo Cintra, esta daí depende, na parte dedicada à história de Portugal, com as inovações caracterísitcas da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* em relação à *Crónica de Vinte Reis*, de que depende por seu turno.

Acerca das inovações da *Crónica de 1344* e das suas fontes Cintra observa, por exemplo (p. CCCLXXXVII n.º 194), que é a primeira a afirmar que o combate de Badajoz foi precedido de uma troca de recados entre os reis Leão e de Portugal, e explica que é possível que se trate dum novo arranjo do autor da própria *Crónica*, o qual teria achado demasiado brusca a maneira como, segundo a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, Fernando II se lança ao ataque.

A propósito da origem da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve*, Cintra escreve (*Ibid.*, p. CDI) que, no trecho respeitante à história dos reis de Portugal, encontramos entre a *Crónica de 1344* e a de *Vinte Reis*, um texto intermediário, o que é um caso único. E afirma “Uma única explicação me parece aceitável para este facto: a de que a *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* seja uma primeira tentativa do Conde de Barcelos – posterior a 1340, mas anterior à própria redacção de um relato seguido e completo da história dos primeiros reis portugueses. Já insatisfeito com ele quando o incluiu no *Nobiliário*, modificou o reinado de D. Dinis e acrescentou o de Afonso IV.”

No referente ao passo relativo a São Bernardo, Cintra (*Ibid.*, p. CDVI n.º 241) afirma que parece derivado duma lenda de São Bernardo.

Quanto ao texto de 1419 (o da *Crónica de Portugal*), aproxima-se mais, por vezes, da *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* que da segunda redacção da *Crónica Geral*, mas não deixa de lá incluir passos não abrangidos na primeira, explica Cintra (*Ibid.*, p. CDVII n.º 294), que acrescenta: “Isto nos faz remontar a um texto intermediário que não pode deixar de ser o da primeira redacção da *Crónica*. Esta aparece-nos com as características que atrás supusemos: diversa da *Crónica Breve* e no entanto mais próxima dela quanto à redacção do que a versão que conservamos da *Crónica de 1344* [...]”.

As opiniões de Cintra são revistas e corrigidas na obra *De Alfonso X al Conde de Barcelos* (Madrid, 1962), pp. 205-288, por Diego Catalán Menéndez Pidal, em “cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal”; este investigador chega, nomeadamente pela comparação dos textos das crónicas, às conclusões transcritas (ou resumidas) da sua edição da *Crónica de 1344*. A obra acima referida subintitula-se *La historiografía portuguesa antes del conde don Pedro de Barcelos. La primera crónica portuguesa de España y Portugal*. O seu sumário é o seguinte:

- I - La historiografía en Portugal antes del conde de Barcelos. Estado de la cuestión.
  - a) Portugal, ajeno a la tradición historiográfica neo-isidoriana.
  - b) La historiografía castellano-leonesa del siglo XIII en lengua vulgar invade al Portugal del siglo XIV.
- II - Una crónica portuguesa anterior a la obra historial de don Pedro de Barcelos.
  - a) Acenheiro, testigo de la historiografía medieval portuguesa.
  - b) “A Coroniqua Gallega” o “de Galliza” conocida por Acenheiro.
  - c) La *IV<sup>a</sup> Crónica Breve* de Santa Cruz, probable fragmento de la “Crónica Gallega”, de Acenheiro.
  - d) La historia de España en la “Crónica Portuguesa de España y Portugal”
  - e) La historia de Portugal en la “Crónica Portuguesa de España y de Portugal”
  - f) Las noticias de estilo analítico en la “Crónica Portuguesa de España y de Portugal”
  - g) El desastre de Badajoz en la “Crónica Portuguesa de España y de Portugal”.
  - h) El reinado de Alfonso Enriquez en la “Crónica Portuguesa de España y de Portugal”
  - j) La “Crónica Portuguesa de España y de Portugal” y las obras del conde don Pedro de Barcelos.

Vamos transcrever, traduzir ou resumir as conclusões a que chegou Diego Catalán na sua edição crítica do texto espanhol da *Crónica de 1344* “que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso”, por ele preparada com a colaboração de María Soledad de Andrés, no Seminário Menéndez Pidal da Universidade de Madrid, em 1970 (Editorial Gredos, S. A.). Eis, pois, parte do que se lê no respectivo prefácio (pp. LXXXVIII e segs.). Em vista de certas características da “Coronica Gallega”, na designação de Cristóvão Rodrigues Acenheiro, “es imperativo el explorar la posibilidad de que este *Cronicón gallego-portugués de Acenheiro*”, como lhe chama Diego Catalán, “sea la obra de don-de se sacó la llamada *IV<sup>a</sup> Crónica Breve de Santa Cruz* de Coimbra.

Como L. F. Lindley Cintra hizo ya notar en 1951, la *IIIª* y la *IVª Crónica Breve* son, simplemente, el traslado, sacado a fines del siglo XV para la biblioteca monacal de Santa Cruz de Coimbra, de los capítulos referentes a Portugal incluidos en sendas Crónicas de España. Cintra identificó el original de la *IIIª Crónica Breve* con la *Crónica de 1344* en una redacción refundida hacia 1400. Sobre la *IVª Crónica Breve* sólo llegó a una conclusión negativa: no es un extracto de la *Crónica de 1344* en su redacción primitiva. Aunque Cintra no consiguió identificar la crónica de donde se sacaron los capítulos que integran la *IVª Crónica Breve*, determinó, con toda precisión, el puesto que el fragmento ocupa en la sucesión de obras hispano-portuguesas que tratan de la historia de Portugal, y, como consecuencia de ello, precisó la fecha de la crónica desconocida dentro de un margen de años muy pequeña. La obra de donde se copió la *IVª Crónica Breve* es una crónica de España inmediatamente anterior a las obras del conde de Barcelos; es, sin duda alguna, la fuente inmediata utilizada por el Conde para la historia de los reyes de Portugal, tanto en la *Crónica de 1344*, como en el *Livro de Linhagens* (compuesto en 1343). Por otra parte, dado que en la *IVª Crónica Breve* se alude a la batalla del Salado (1340), se impone el fechar la desconocida crónica de España en 1341-1342. Esta fecha de 1341-1342, al ser la misma que hemos creído necesario asignar a la “*Coronica Gallega*” de Acenheiro, nos invita a pensar con cuidado los argumentos en favor de la identificación de este *Cronicón gallego-portugués* perdido con la obra de la cual se copiaron los capítulos tocantes a Portugal que integran la *IVª Crónica Breve*. Apesar de la dificultad de comparar ambos textos, pues bien poco es lo que sabemos de la parte portuguesa de la “*Coronica Gallega*” de Acenheiro, hay varias razones que favorecen la identificación:”

Citamos a última:

“11) La utilización, como fuente básica, del *Liber Regum* por el *Cronicón gallego-portugués* de Acenheiro nos identifica a esta Crónica como modelo más inmediato de las compilaciones históricas debidas a don Pedro de Barcelos, quien tanta cabida concedió en sus obras a la información de ese compendio historial de origen navarro. Por su parte, la *IVª Crónica Breve* es, según ha mostrado Cintra, la fuente inmediata del *Livro de Linhagens* y de la *Crónica de 1344* en lo relativo a historia de Portugal.

Frente a esta serie de [11] coincidencias, no hemos encontrado ninguna divergencia que desaconseje la identificación. Creo, por tanto, posible el considerar a la *IVª Crónica Breve* como un extracto del *Cronicón gallego-portugués* o “*Coronica Gallega*” que en 1535 consultó en Évora el bachiller Cristovão Rodrigues Acenheiro.

Una cuestión de gran interés para los orígenes de la historiografía portuguesa es la relación entre la *IVª Crónica Breve* (y, por tanto, del *Cronicón gallego-portugués* de Acenheiro, si es que son una misma obra) y la *Crónica de XX Reyes*. Según L. F. Lindley Cintra, las historias de Alfonso I y Sancho I de la *IVª Crónica Breve* no son, en su casi totalidad, sino extractos de las que se leen en la *Crónica de XX Reyes*. Sin embargo, no creo posible afirmar la filiación de la *IVª Crónica Breve* respecto a la crónica general castellana, pues las coincidencias sólo se extienden a los pasajes, largos o breves, de origen legendario o analístico con que la *Crónica de XX Reyes* completa la historia del Toledano y no a la materia procedente de esta importante fuente estructural. La sistemática ‘exclusión’ en la crónica portu-

guesa de los pasajes, párrafos y frases sueltos referentes a la historia de Portugal que en la *Crónica de XX Reyes* proceden de la obra del arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada no me parece explicada, según pensó Cintra, como el resultado de ‘uma visível preferência da parte do redactor da *IVª Crónica Breve* por trechos de carácter lendário’; creo mucho más lógico el pensar que tanto la *Crónica de XX Reyes* como la crónica portuguesa de España de la cual procede la *IVª Crónica Breve* tuvieron presente un texto historiográfico en que se combinaba un relato legendario sobre Alfonso Enríquez con un conjunto de noticias analíticas de origen portugués, y que el cronista castellano completó con esa fuente la historia de los primeros reyes de Portugal derivada de la *Historia Gothica* del arzobispo don Rodrigo.

La independencia, respecto al resto de la narración, de los pasajes de origen legendario y analítico que la *Crónica de XX Reyes* comparte con la *IVª Crónica Breve* resulta bien patente si comparamos la *Crónica de XX Reyes* con la *Crónica de Castilla*.”

Para Diego Catalán, “la leyenda de Alfonso Enríquez sólo pudo nacer en Portugal. [...] toda ella rezuma nacionalismo portugués. [...] Parece, por tanto, mucho más natural que la redacción de la *Leyenda* incorporada a la *IVª Crónica Breve* y a la *Crónica de XX Reyes* proceda bien más de un texto historiográfico portugués, y no castellano o leonés. También es más natural que un cronista portugués, y no del centro de la Península, tuviera conocimiento de las varias noticias analíticas incorporadas a la historia de los primeros reyes de Portugal por la *IVª Crónica Breve* y la *Crónica de XX Reyes*.”

Em 1981, na 10a edição, revista pelo autor, das *Lições de Literatura Portuguesa / Época medieval* (Coimbra Editora, Limitada), M. Rodrigues Lapa estabelecia assim o ponto da situação: “Está hoje provada a identidade entre esses capítulos da história dos nossos primeiros reis e os da *Crónica Geral de Espanha* dedicados à história de Portugal.” (p. 295) [...] “Devemos considerar todos esses estudos não propriamente como documentos históricos mas como prosa lendária, que procurou aureolar de poesia a figura do nosso primeiro rei e o seu titânico esforço, na trilha de seu pai, para fazer de Portugal um país independente. O carácter literário dessas narrativas levou dois estudiosos nossos de alto valor, os Profs. António José Saraiva e Lindley Cintra, a imaginarem a existência duma tradição épica, difundida por jograis e depois reduzida a prosa; as duas *Crónicas Breves* (III e IV) seriam o resultado dessa prosificação e um eco desses primitivos cantares jogralescos. O segundo, porém, com base em certas identidades textuais, foi levado a crer numa origem leonesa dessa tradição, ao passo que o primeiro sustentou a sua inspiração portuguesa.

O pleito foi julgado favoravelmente para nós por um terceiro estudioso da mesma elevada qualificação, o Prof. Diego Catalán. Est último demonstrou que a *IVª Crónica Breve* não depende da *Crónica de Vinte Reis* espanhola, como supunha Cintra; ambas dependem de uma outra, necessariamente portuguesa. Na verdade, diz Catalán, o fio que une todos esses episódios é o tema da liberdade de Portugal, sucessivamente ameaçada pelo rei leonês D. Fernando II, pelo legado do Papa e até pela justiça divina, mas por fim alcançada graças à inteligência e ao sacrifício do primeiro rei de Portugal. “Que interesse podia ter um jogral leonês celebrando os êxitos e as vitórias de Afonso Henriques contra o rei de Leão?” Por

isso Catalán titula essa tradição épica de “Lenda da liberdade de Portugal”. (pp. 300-301) Lapa, na página 320 (in *Bibliografia*), acrescenta os pormenores abaixo:

“António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, vol I (1950), págs. 153-165. Ultimamente: *Sobre o texto da tradição épica de Afonso Henriques*, separata da *Revue des Langues Néo-latines*, n.ºs 183-184 (1968), págs. 3-24. À base de um cerrado exame estilístico, afirma a independência do texto português da *IVª Crónica Breve* em relação ao castelhano e insiste na origem portuguesa da lenda épica de Afonso Henriques.”

E, para terminar esta já longo trabalho, damos mais uma vez a palavra a Lindley Cintra, no artigo intitulado *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra*, na 3ª edição, 1º vol., 1984, do *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho:

“A *IVª Crónica Breve*, história resumida dos primeiros reis portugueses —de Afonso I a D. Dinis—, mostra ter sido redigida pouco depois de 1340 (contém uma alusão à batalha do Salado, mas não abrange o reinado de Afonso IV, m. em 1357). É muito semelhante, em grande parte da sua extensão, ao resumo da história de Portugal incluído no *Livro das Linhagens* do Conde D. Pedro e aos capítulos de história portuguesa da *Crónica Geral de Espanha*, e parece ser um fragmento de uma *Crónica* muito rudimentar da *Espanha e de Portugal*, um pouco anterior à *Crónica de 1344* (crónica que Cristóvão Acenheiro ainda pôde consultar e transcrever no sé. XVI). Confere-lhe particular importância o facto de contar a mais antiga versão em língua portuguesa da “lenda de D. Afonso Henriques”, que dela passou, refundida, para a *Crónica de 1344* e quase todas as crónicas imediatamente seguintes. Não é impossível, dada a proximidade de datas, que se tratasse de uma primeira tentativa do Conde de Barcelos para redigir a sua obra.”

Além dos *Scriptores*, publicaram extractos das *Crónicas Breves*: J. J. Nunes, *Crestomatia Arcaica* (pp. 151-155), A. Pimenta, *Fontes Medievais* (pp. 55-57), J. P. Tavares, *Selecta de T. Arcaicos* (pp. 190-193), C. de Oliveira e S. Machado, *Textos Portugueses Medievais* (pp. 463-464) e K. Roberts, *Anthology* (pp. 61-64).

António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média, Volume I. Observações sobre o “scriptorium” e os estudos claustrais* (Porto, 1964), publica em apêndice a leitura integral do códice que contém os Anais, Memórias e Crónicas Breves, depois de as ter estudado no capítulo de introdução à Segunda Parte (O “Scriptorium” conventual e a historiografia portuguesa). Esta introdução denomina-se “Anotações sobre os textos de historiografia preparados no “Scriptorium”, e interessam-nos em especial os n.ºs 6 (O “Livro das Lembranças” ou das chamadas “Crónicas Breves”) e 7 (Reflexões sobre os textos do “Livro das Lembranças”). Nesse trabalho, apoia-se nos estudos de Lindley Cintra, Diego Catalán e Magalhães Basto (respectivamente introdução ao 1.º vol da *Crónica Geral de Espanha de 1344, De Afonso X al Conde de Barcelos* e *Estudos* (vol. da colectânea da *Acta Universitatis Conimbricensis*, Coimbra, 1960). Por ocasião do XI Centenário da Presúria de Portugal, o mesmo professor da Faculdade de Letras do Porto deu a lume *Anais, Crónicas e*

*Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra* / Textos publicados com uma introdução, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1968 (177 pgs., in-4.º), cujo *Índice Geral* transcrevemos a seguir: Nota de abertura, 1. *Annales Portugaleses Veteres* / 2. *Registos Analíticos Vários* / 3. *Vida de D. Telo* / 4. *Vida de S. Teotónio* / 5. *Livro das Eras* / 6. *Livro das Lembranças* / 6.1. *Anais quatrocentistas* / 6.2. *Arenga e memórias avulsas* / 6.3. *IIIª e IVª Crónicas Breves* / 7. *Vida do bem aventurado padre S. Teotónio primeiro prior que foi no mosteiro de Santa Cruz*. A *Vida de D. Telo* (em português) vai de pgs. 106 a 116. Os *Anais quatrocentistas* contém a I crónica breve (90-99), na *Arenga e memórias avulsas* vêm a II crónica breve (99-101), a IIIª Crónica breve (pp. 130-139) e a IVª (pp. 139-147). Cruz publica *todo o texto*, dado que o seu objectivo é editar *todo o códice*.

Cerca de trezentas notas acompanham a nossa futura edição paleográfica, assinalando as principais divergências entre o texto dos *Scriptores* e o do manuscrito.

#### Povzetek

#### CHRONICAS BREVES E MEMÓRIAS AVULSAS IZ SAMOSTANA SANTA CRUZ V COIMBRI

Prispevek načinja vprašanja virov štirih starih portugalskih besedil, znanih pod skupnim naslovom *Crónicas Breves e Memórias Avulsas de Santa Cruz v Coimbri*. Kronike je objavil že A. Herculano v zbirki *Portugaliae Monumenta Historica*, ugotovitev virov pa je še vedno močno sporna. O teh kronikah so razpravljali L. F. Lindley Cintra, Rodrigues Lapa in Diego Catalán. Prva kronika je povzetek starejših, druga je iz leta 1424, tretja in četrta pa vzbujata največ različnih mnenj. Avtor dokazuje, da sta obe iz 14. stoletja; četrta naj bi bila napisana ne mnogo po letu 1340.





## ¿LA MÉDICA O LA MÉDICO? UNA APROXIMACIÓN SOCIOLINGÜÍSTICA A LA ELECCIÓN DEL GÉNERO

A Francisco Moreno, maestro y amigo

### Introducción<sup>1</sup>

Como es bien sabido, en español la alternancia básica de género queda establecida por la presencia del morfema *-o* para el masculino y de *-a* para el femenino. No obstante, esta correspondencia no siempre se mantiene, lo que ocasiona algunos de los problemas que plantea el tratamiento del género.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación que ha constituido nuestra tesis doctoral *Estudio sociolingüístico del habla de La Jara* (Universidad de Alcalá, 1995), para la realización de la cual hemos contado con una ayuda económica de la Fundación Caja de Madrid.

<sup>2</sup> Sin ser muy numerosa la nómina de problemas en torno al género de las palabras en español, abarca desde las consideraciones teóricas más generales hasta la discusión acerca de sus valores significativos. No es este el lugar de tratar por extenso estas cuestiones, pero señalaremos algunas de las posturas que se han mantenido. La gramática tradicional considera el *género* como un accidente gramatical que sirve para indicar el sexo al que pertenecen (etimológicamente *géno*s servía para designar tanto el género como el sexo de los seres vivos) y esta opinión es la que ha venido sosteniendo la Academia al menos desde su *Gramática de la Lengua Castellana* de 1771 (edición facsímil, Madrid, Editora nacional, 1984, pp. 127-129) hasta la *Gramática de la lengua española* de 1932. A propósito de esto hay que mencionar la polémica acerca de la consideración o no de la lengua como sexista; véanse, entre otros, Álvaro GARCÍA MESEGUER, *Lenguaje y discriminación sexual*, Barcelona, Montecinos, 1988 y *¿Es sexista la lengua española?*, Barcelona, Paidós, 1994; Iris Grace GONZALEZ, "Algunos aspectos de sexismo en español", en H. LÓPEZ MORALES y M. VAQUERO (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América*, San Juan, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1987, pp. 699-713; Violeta DEMONTE, "Naturaleza y estereotipo: la polémica sobre un lenguaje femenino", en *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid*, 1982, pp. 215-221; Salvador CRESPO MATELLÁN, *Lenguaje y sexo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982; M<sup>a</sup> Antonia MARTÍN ZORRAQUINO, "Observaciones sobre las propiedades atribuidas al habla femenina en el dominio hispánico", en Ralph PENNY (ed.), *Actas del I congreso anglo-hispano. Tomo I: Lingüística*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 115-126; Pilar GARCÍA MOUTON, "El Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía. Hombres y mujeres. Campo y ciudad", en *Actas del Congreso Internacional de Dialectología*, Iker, pp. 667-685; Francisco MORENO y Hiroto UEDA, "El género en los sustantivos del español", *BAPLE*, XIV-2, 1986.

Otros autores abordan el problema desde una perspectiva diferente. Bello considera que el género es la clase a la que pertenece el sustantivo según la terminación del adjetivo con el que concuerda (*Gramática de la lengua castellana*, Madrid, EDAF, 1984, p. 45), opinión a la que se adhiere la Academia en su *Esbozo de una nueva gramática de la Lengua Española*, (Madrid, Gredos, 1973, p. 173). A partir del estructuralismo el género se considera un morfema arbitrario que marca la concordancia y que es inherente al sustantivo (véanse F. MARCOS MARÍN, *Aproximación a la gramática española*, Madrid, Cincel, 1972, p. 114; M. ALVAR y B. POTTIER, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1987, p. 39; Juan ALCINA y José Manuel BLECUA, *Gramática española*, 4<sup>a</sup> edic., Barcelona, Ariel, 1983, p. 513; Emilio ALARCOS LLORACH, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 60).

La elección de la marca genérica de algunas palabras está estrechamente ligada a determinados aspectos sociales, como ocurre, por ejemplo, con ciertos términos que sirven para nombrar una profesión desempeñada por una mujer. La incorporación de mujeres a algunas profesiones y oficios tradicionalmente ocupados por hombres ha creado la necesidad de designar estas nuevas realidades. En la mayor parte de estos casos no se ha planteado ningún tipo de conflicto, pues la alternancia de género se ha ajustado al procedimiento general de formación de palabras: *el abogado/la abogada, el bombero/la bombera*.

Hay otros casos, sin embargo, en los que esta alternancia no se ha visto libre de dificultades. La nueva oposición que se establece entre *médico/médica, juez/jueza* para los significados 'hombre/mujer cuya profesión es la medicina' u 'hombre/mujer que profesa las leyes' ha venido a superponerse a la oposición que funcionaba tradicionalmente, según la cual el masculino designaba al 'hombre que profesa la medicina (o las leyes)' y el femenino a la 'mujer del médico (o del juez)'.<sup>3</sup> Este significado tradicional ha hecho que sobre las formas *médica* o *jueza* pese cierta estigmatización y que, en consecuencia, los hablantes busquen alternativas lingüísticas para evitarlas.

Las soluciones que se adoptan son muy variadas: algunos hablantes prefieren mantener la terminación *-o* para la profesión y marcar el género mediante otros procedimientos gramaticales, como el artículo, oponiendo así *la médico* 'mujer que se dedica a la medicina' a *la médica* 'mujer del médico'; otros hablantes, que sienten *médica* como vulgar, recurren a lemas diferentes para marcar la oposición y enfrentan *médico* a *doctora* o incluso a *enfermera*; una solución más consiste en conservar la distinción de morfema para la profesión, y emplear un procedimiento analítico para designar a la mujer del médico: *la mujer del médico* u otras fórmulas consideradas más respetuosas, como *la señora del médico, la esposa del médico*.<sup>4</sup>

### Metodología de la investigación

Planteado en estos términos el problema, hemos querido conocer el funcionamiento social de esta elección o, lo que es lo mismo, comprobar si hay algún factor que influya en la elección de una forma u otra. Para ello, hemos analizado los datos de un trabajo de campo en una zona rural española, la comarca de La Jara.<sup>5</sup>

---

Los distintos significados que se atribuyen al género pueden verse en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Esbozo de una nueva gramática de la Lengua Española*, ob. cit., pp. 173-179; J. ALCINA y J. M. BLECUA, ob. cit., pp. 513-529.

<sup>3</sup> En la edición de 1992 del *Diccionario de la Real Academia Española*, la primera acepción de *jueza* es 'mujer del juez' y la quinta de *médica* es 'mujer del médico'.

<sup>4</sup> Véase J. ALCINA y J. M. BLECUA, ob. cit., pp. 520-521.

<sup>5</sup> La comarca de La Jara está situada en la zona centro-occidental de la Península Ibérica. Comprende 52 pueblos y ocupa una extensión aproximada de 2.500 km<sup>2</sup>, de los que unos 2.000 pertenecen a Toledo y el resto se reparte entre Cáceres, Ciudad Real y Badajoz. Históricamente dependió de la villa de Talavera de la Reina hasta la división provincial de 1831, momento en el que se repartió entre las provincias citadas. Geográficamente está aislada de las vías importantes de comunicación y su economía está poco desarrollada. Desde el punto de vista lingüístico, el habla del territorio está marcada por influencias que han ejercido otras variedades españolas meridionales y occidentales, especialmente las extremeñas.

La recogida de datos se ha realizado en 28 pueblos, en los que, siguiendo criterios habituales en la geografía lingüística española, hemos buscado sujetos naturales de la localidad que no hayan viajado mucho. Las encuestas fueron realizadas entre el 10 de junio de 1992 y el 20 de junio de 1993. Durante cada entrevista, grabada en parte, se rellenó el cuestionario correspondiente empleando siempre transcripción fonética.<sup>6</sup>

En cada punto hemos buscado ocho sujetos, cantidad que permite obtener muestras de habla sociolingüísticamente representativas en todas las localidades. En total hemos contado con 210 informantes —lo que supone el 1,1 % del total de la población jareña—, seleccionados mediante una de las técnicas habituales de la sociolingüística, la del *muestreo por cuotas*. Para ello se estratificó la población de cada una de las localidades encuestadas en función de tres factores (el sexo, la edad y el nivel de instrucción):

- por "sexo", 2 grupos: Hombres y Mujeres.
- por "edad", 4 grupos: (15-24), (25-39), (40-59) y (60 o más).
- por "nivel cultural", 2 grupos: Alto y Bajo.<sup>7</sup>

La agrupación por estratos de los individuos seleccionados como muestra ofrece las siguientes características:

a) Cuotas por "sexo":

| HOMBRES | MUJERES |
|---------|---------|
| 106     | 104     |

Cuadro I: Muestra por sexo

b) Cuotas por "edad":

| 15-24 | 25-39 | 40-59 | 60- |
|-------|-------|-------|-----|
| 50    | 53    | 52    | 55  |

Cuadro II: Muestra por edad

c) Cuota por "nivel de instrucción":

| EGB INCOMPLETA | GRADUADO ESCOLAR |
|----------------|------------------|
| 114            | 96               |

Cuadro III: Muestra por nivel de instrucción

<sup>6</sup> En el trabajo de recogida de datos, que, como es lógico abarcó más aspectos que los que aquí tratamos, a todos los informantes se les aplicó un cuestionario fonético, morfológico y sintáctico (526 preguntas); con 18 de ellos, todos mayores de 60 años, se empleó también un cuestionario léxico (2572 preguntas).

<sup>7</sup> En el grupo Alto se incluyen los informantes que tienen el Graduado Escolar o títulos superiores; en el Bajo se sitúa el resto.

Si agrupamos por cuotas a los 210 informantes, según los grupos descritos, tenemos la siguiente muestra:

|              | HOMBRES |    | MUJERES |    | TOTAL |
|--------------|---------|----|---------|----|-------|
|              | B       | A  | B       | A  |       |
| 15-24        | 6       | 20 | 3       | 22 | 51    |
| 25-39        | 12      | 14 | 11      | 15 | 52    |
| 40-59        | 22      | 4  | 17      | 9  | 52    |
| 60-          | 23      | 5  | 21      | 6  | 55    |
| <b>TOTAL</b> | 63      | 43 | 52      | 52 | 210   |

Cuadro IV: Número de informantes por cuotas

Para el análisis cuantitativo de los datos nos hemos ayudado del programa informático GOLDVARB 2.0 para Macintosh,<sup>8</sup> programa que permite establecer matemáticamente las correlaciones entre los datos lingüísticos y los factores sociales. Un paso previo en el tratamiento de estos datos es el del recuento y la codificación con objeto de que sean susceptibles de ser tratados informáticamente. El resultado de los análisis se ofrece en forma de frecuencias absoluta y relativa y de índices de probabilidad. Este último dato resulta el más interesante, pues permite conocer de una forma más precisa la incidencia de cada uno de los factores en la aparición de la variable lingüística estudiada.<sup>9</sup> El programa determina, además, cuál de las combinaciones de factores es la más significativa y descarta los factores que no inciden.

Presentamos los resultados en forma de cuadros gráficos elaborados tomando en cuenta la información probabilística, lo que permite observar de forma inmediata la importancia relativa de cada factor significativo en la aparición de la variable estudiada.

Hemos analizado con esta técnica sociolingüística las preguntas del apartado morfológico que hacen referencia a los morfemas de femenino para designar la profesión.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Agradecemos al Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá de Henares las facilidades que nos ha dado para usar este programa.

<sup>9</sup> La explicación del funcionamiento de este programa informático puede verse en Francisco MORENO, "Sociolingüística, estadística e informática", *Lingüística* (en prensa).

<sup>10</sup> Corresponden a las siguientes preguntas del cuestionario: 326: *juez, -a*, 327: *la mujer del juez*, 328: *médico, -a* y 329: *la mujer del médico*. En nuestro recuento hemos prescindido de las respuestas en las los hablantes recurren al cambio de lexema, del tipo *médico/doctora*.

Las variantes que hemos considerado son las siguientes:<sup>11</sup>

- <1> procedimiento analógico: caracterización mediante el morfema *-a* para 'profesión de la mujer': *la médica, la jueza*
- <2> procedimiento gramatical: caracterización mediante el artículo femenino para 'profesión de la mujer': *la médico, la juez*
- <3> tratamiento tradicional: morfema *-a* para 'mujer de...': *la médica, la jueza*
- <4> tratamiento analítico para 'mujer de...': *mujer del médico, del juez*<sup>12</sup>

El recuento de los datos nos ha permitido obtener una muestra de 850 ocurrencias. El cuadro siguiente ofrece, resumidos, los valores de la frecuencia absoluta (N°), frecuencia relativa (%) e índice de probabilidad (P)<sup>13</sup> de las interrelaciones que se producen entre los factores sociales y las variables lingüísticas:

|       | La médica |    |      | La médico |    |      | La médica |    |      | La mujer del m. |    |      |
|-------|-----------|----|------|-----------|----|------|-----------|----|------|-----------------|----|------|
|       | N°        | %  | P    | N°        | %  | P    | N°        | %  | P    | N°              | %  | P    |
| H     | 157       | 73 | -    | 59        | 27 | -    | 88        | 43 | -    | 117             | 57 | -    |
| M     | 143       | 69 | -    | 65        | 31 | -    | 79        | 36 | -    | 142             | 64 | -    |
| 15-24 | 54        | 50 | .246 | 55        | 50 | .754 | 28        | 27 | .325 | 75              | 73 | .675 |
| 25-39 | 68        | 65 | .386 | 36        | 35 | .614 | 36        | 36 | .449 | 64              | 64 | .551 |
| 40-59 | 83        | 75 | .506 | 27        | 25 | .494 | 46        | 42 | .559 | 63              | 58 | .441 |
| 60-   | 95        | 94 | .840 | 6         | 6  | .160 | 57        | 50 | .649 | 57              | 50 | .351 |
| B     | 123       | 61 | -    | 78        | 39 | -    | 75        | 42 | .432 | 103             | 58 | .568 |
| A     | 177       | 79 | -    | 46        | 21 | -    | 92        | 37 | .594 | 156             | 63 | .416 |

Cuadro v: Probabilidades e índices de las variantes de género para marcar la profesión

### Primer análisis: <la médica> frente a <la médico>

En el primero de los análisis hemos contrapuesto las variantes analógica <1> y gramatical <2>, lo que nos permitirá ver si la elección del morfema *-a* o la caracterización mediante

<sup>11</sup> Desde el punto de vista sociolingüístico, una *variante* o clase es un conjunto de unidades agrupadas por lo general en función de su semejanza. Puede resultar aclarador un ejemplo de fonética: las realizaciones del fonema /s/. Las realizaciones de este fonema en español van desde las distintas articulaciones sibilantes (coronal, pre-dorsal, apical, etc.) a la aspiración sorda o sonora, pasando por diversos grados de asimilación a la consonante siguiente y llegando incluso hasta la pérdida del sonido. Tal multiplicidad de realizaciones sólo es susceptible de un análisis cuantitativo tras un proceso previo de agrupamiento. Para ello normalmente se recurre a unir aquellos sonidos que posean rasgos semejantes. En el caso que nos ocupa, una división aceptable podría ser la que agrupe las pronunciaciones del fonema en cuatro variantes o clases: <sibilante>, <aspirada>, <asimilada> y <elidida>.

<sup>12</sup> En esta variante se agrupan también expresiones como *la señora del médico, la esposa del médico (o del juez)*.

<sup>13</sup> El índice de probabilidad se presenta en forma de un valor numérico comprendido entre 0 y 1, donde 0 representa la probabilidad mínima de que ocurra la variante analizada y 1 la máxima; los valores superiores al .5 indican que la variante resulta favorecida por el factor y los inferiores al .5 indican la tendencia desfavorecedora.

el artículo para significar la profesión de una mujer depende de algún factor social. Los datos son los siguientes:

|       | La médica |    |      | La médico |    |      |
|-------|-----------|----|------|-----------|----|------|
|       | N°        | %  | P    | N°        | %  | P    |
| H     | 157       | 73 | -    | 59        | 27 | -    |
| M     | 143       | 69 | -    | 65        | 31 | -    |
| 15-24 | 54        | 50 | .246 | 55        | 50 | .754 |
| 25-39 | 68        | 65 | .386 | 36        | 35 | .614 |
| 40-59 | 83        | 75 | .506 | 27        | 25 | .494 |
| 60-   | 95        | 94 | .840 | 6         | 6  | .160 |
| B     | 123       | 61 | -    | 78        | 39 | -    |
| A     | 177       | 79 | -    | 46        | 21 | -    |

Cuadro VI: Frecuencias y probabilidades de las variantes que designan la profesión.

Como se observa en los valores de las frecuencias, la variante más empleada para el femenino es la que contiene el morfema *-a* (71% para *la médica*, 29% para *la médico*), es decir, en analogía con otros adjetivos y sustantivos, se prefiere marcar la diferencia de sexo mediante la oposición *-o/-a*. Descartada la incidencia del sexo y el nivel cultural, el análisis nos indica que en la Jara el único factor que predetermina el uso de una u otra variante es la edad. Como refleja la Ilustración 1, se produce una relación directa entre el uso de los grupos generacionales, de forma que a menor edad se favorece menos la forma *la médica*. El morfema *-a* para marcar la profesión es preferido por los hablantes de mayor edad, sobre todo por los más viejos, mientras que entre los jóvenes se prefiere caracterizar la profesión por medio del artículo u otros procedimientos gramaticales.

### La médica/ la médico

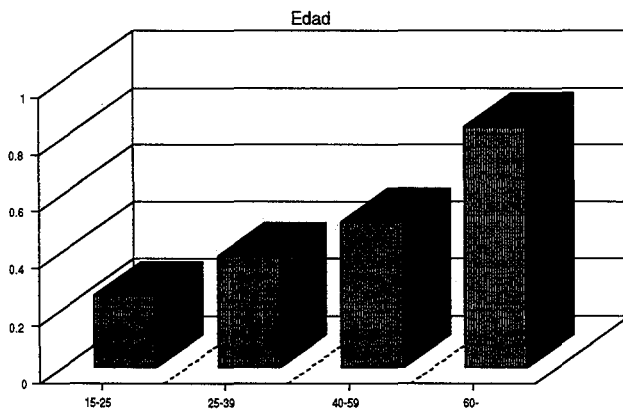


Ilustración 1 Probabilidad de la variable <1>, *la médica*, frente a la <2>, *la médico*, según los factores que han resultado significativos

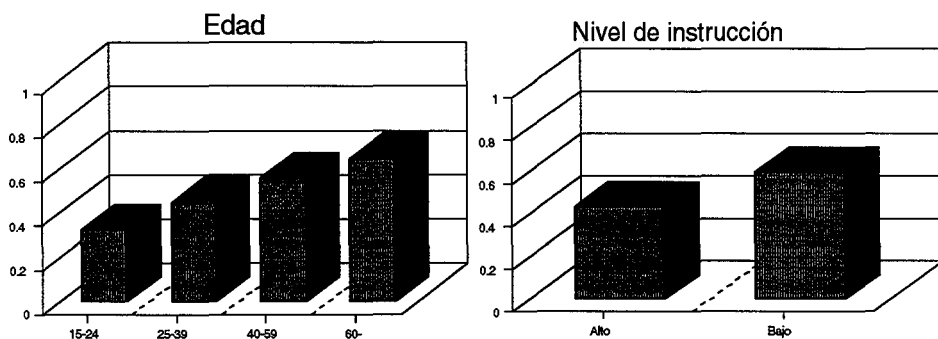
## Segundo análisis: <la médica> frente a <la mujer del médico>

En el segundo análisis hemos contrastado las variantes <3> y <4>, las que recogen las formas para denominar a la mujer del médico o del juez. Pretendemos ahora determinar si algún factor social favorece o repele la denominación tradicional de *médica* como referente de la esposa del médico. Los valores son los siguientes:

|              | La médica |    |      | La mujer del médico |    |      |
|--------------|-----------|----|------|---------------------|----|------|
|              | Nº        | %  | P    | Nº                  | %  | P    |
| <b>H</b>     | 88        | 43 | -    | 117                 | 57 | -    |
| <b>M</b>     | 79        | 36 | -    | 142                 | 64 | -    |
| <b>15-24</b> | 28        | 27 | .325 | 75                  | 73 | .675 |
| <b>25-39</b> | 36        | 36 | .449 | 64                  | 64 | .551 |
| <b>40-59</b> | 46        | 42 | .559 | 63                  | 58 | .441 |
| <b>60-</b>   | 57        | 50 | .649 | 57                  | 50 | .351 |
| <b>B</b>     | 75        | 42 | .432 | 103                 | 58 | .568 |
| <b>A</b>     | 92        | 37 | .594 | 156                 | 63 | .416 |

Cuadro VII: Frecuencias y probabilidades de las variantes que indican modos de designar a la esposa

### La médica / la mujer del médico



**Ilustración 2** Probabilidad de aparición de las variantes <3>, *la médica* frente a <4> *la mujer del médico*, según los factores significativos.

Nuestros hablantes emplean mayoritariamente el procedimiento analítico: *la mujer de...* (39 % para *la médica* y 61 % para *la mujer del médico*). En esta ocasión los factores significativos han sido la edad y el nivel de instrucción (Ilustración 2). Por generaciones, volvemos a encontrar una correlación rectilínea directa que muestra cómo a medida que es mayor

la edad del hablante es más probable que aparezca la variante <3>, *la médica*, la que hemos llamado tradicional. En la gráfica del nivel de instrucción nos encontramos con que los hablantes menos instruidos son los que adoptan en mayor medida la solución *médica* para ‘mujer del médico’ mientras los más cultos se inclinan por el uso de *la mujer de...*

### Tercer análisis: Valores del término *médica*

En el tercero de los análisis pretendemos encontrar las correlaciones en el empleo de *médica* para ‘profesión’ y ‘mujer del médico’. Los datos son los que siguen:

|              | ‘Profesión’ |    |   | ‘Mujer de’ |    |   |
|--------------|-------------|----|---|------------|----|---|
|              | Nº          | %  | P | Nº         | %  | P |
| <b>H</b>     | 157         | 73 | - | 88         | 43 | - |
| <b>M</b>     | 143         | 69 | - | 79         | 36 | - |
| <b>15-24</b> | 54          | 50 | - | 28         | 27 | - |
| <b>25-39</b> | 68          | 65 | - | 36         | 36 | - |
| <b>40-59</b> | 83          | 75 | - | 46         | 42 | - |
| <b>60-</b>   | 95          | 94 | - | 57         | 50 | - |
| <b>B</b>     | 123         | 61 | - | 75         | 42 | - |
| <b>A</b>     | 177         | 79 | - | 92         | 37 | - |

Cuadro VIII: Frecuencias de las variantes que recogen los valores semánticos de *médica*

La comparación entre las frecuencias de una y otra variante nos señala el predominio de *médica* para designar la profesión que la relación matrimonial. El análisis probabilístico para determinar si alguno de los factores analizados establece correlaciones con una u otra variante ha resultado infructuoso, es decir, la elección de una u otra variante no está determinada por ninguno de los factores previstos.

### Conclusiones

Los análisis que hemos llevado a cabo han permitido mostrar que la elección del morfema de género de las palabras que designan la profesión de la mujer está determinada en cierta medida por algunos factores sociales. Nuestros hablantes prefieren mayoritariamente el procedimiento sintético (marcar con el morfema *-a*) para nombrar a la profesional y emplear las formas analíticas del tipo *mujer de...* para referirse a la esposa.

La incidencia de los factores sociales es distinta según las variantes analizadas. Hemos podido comprobar que el sexo del hablante no predetermina ninguna de las variantes, frente a lo que cabría esperar. El hecho de que el hablante sea hombre o mujer no favorece una u otra formas. El nivel de instrucción de los informantes no influye en la alternancia entre *la médica* y *la médico* para la profesión pero sí en la elección de la designación de la esposa. Como hemos señalado, el nivel de instrucción más elevado rechaza el empleo de *la médica*



para 'mujer del médico'. Esto confirma que hay una cierta estigmatización de este término, que no es percibida como extrema, a juzgar por la cercanía de los índices de probabilidad de los dos grupos. El factor más decisivo a la hora de elegir una variante ha sido la edad. Hemos podido observar cómo se establecen correlaciones directas entre la edad y las diferentes variantes: entre los jóvenes se prefiere emplear *la médica* y *la mujer del médico* mientras que entre los mayores, sobre todo los menos cultos, optan por la forma *médica* tanto para la profesión como para la esposa.

### Povzetek

#### ¿LA MÉDICA O LA MÉDICO? SOCIOLINGVISTIČNI PRISTOP K IZBIRI IZRAZA ZA SPOL

V pretres je vzeto eno od zanimivih sociolingvističnih vprašanj: poimenovanje poklica, če ga opravlja ženska. Vprašanje poimenovanja v ženskem spolu je v večji ali manjši meri prisotno v vseh jezikih, in sicer za tiste poklice, ki so postali ženskam dostopni šele v našem stoletju. Avtor je vzel za predmet svojega razmišljanja par *zdravnik /zdravnica*; v slovenščini ta par ne predstavlja nobenih težav, če že, je bilo v preteklosti, in jih je še sedaj, nekaj zapletov z *gospa doktor*. Španska *la médica /la médico* pa še zmeraj pozna oklevanje v rabi. Avtor je opravil dokaj natančno analizo rabe v okraju La Jara v osrednji zahodni Španiji, na meji med Kastiljo in Extremaduro; pri anketiranju je upošteval razliko v spolu (moški/ženske), starosti (4 skupine: 15-24, 25-39, 40-60, nad 60 let), izobrazbi (tisti s končano osnovno šolo /tisti brez osnovnošolske izobrazbe).

Rezultati ankete kažejo, da v tem delu španskega podeželja raba izraza *médica* v pomenu 'zdravnikova žena' narašča s starostjo anketirancev in pada s stopnjo njihove izobrazbe. Mladi, in za te je gotovo, da so dosegli višjo stopnjo izobrazbe, poznajo in priznavajo samo opozicijo *la médica : la mujer del médico*, zatekajo se torej k opisnemu izrazu, starejša in zlasti stara generacija pa rabi izraz *médica* tako za žensko, ki zdravniški poklic opravlja, kot za tisto, ki je z zdravnikom poročena.



## METÁFORA SINESTÉSICA EN *EL QUIJOTE*

1. En la metáfora sinestésica,<sup>1</sup> la metáfora viene considerada como el traslado de una esfera sensorial a otra. Si cada metáfora es una transposición de sentido de un término a un otro, basada en una comparación no expresada, la llamada sinestésica incluye dos esferas sensoriales distintas (*voz cálida, lágrimas amargas*). Es aceptado por todos los semantistas que una de las condiciones de la eficacia de la metáfora sinestésica, para algunos la más importante, es la distancia semántica entre los dos conceptos; al estar los dos conceptos demasiado cercanos o pertenecer a semejante campo nocional, la metáfora pierde vigor. Comparar dos seres o cosas (casi) idénticas, es posible; es, de alguna manera, una comparación pálida, inexpressiva. La metáfora sinestésica es eficaz, porque llega inesperadamente, sorprende, como postulaba el surrealismo francés (A. Breton). Si hoy día muchas metáforas sinestésicas no provocan ningún asombro, es debido a la suerte que toda metáfora sufre cuando llega a ser patrimonio lexical de una lengua.

El motivo de estas líneas es examinar si en Cervantes, más exactamente en *El Quijote*, hay un empleo abundante de este procedimiento semántico, ya que sabemos que durante el barroco, la generación poco posterior a la época cervantina hacía furoros de todo lo que había podido ser el factor de sorpresa. Pero, sabemos también que el modelo del lenguaje cervantino es la discreción y las palabras “claras, llanas y significantes”, como dijo el licenciado, camino de las bodas de Camacho. Cervantes observa, de manera realística, los acontecimientos y los narra con sencillez y genuinidad.

En *El Quijote*<sup>2</sup> se conoce poco el empleo del sintagma *voz cálida, voz caliente*; se conoce, claro, el adjetivo *caliente*, ya sea en el sentido primario, real, como en *gustar algo caliente* (I, 26), o en el sentido figurado *a sangre caliente* (II, 71). En las siguientes líneas, el análisis de algunos campos nocionales debería mostrar si el autor se sirve del procedimiento de transferir palabras de una esfera sensorial a otra.

2. El campo nocional de los colores es relativamente pobre. Aparecen *verde, azul, amarillo, rubio, pardo, rucio, rojo, moreno* y con esto el abanico de los colores del espectro solar está casi agotado. Encontramos, por supuesto, también *blanco y negro*. En general, los nombres de los colores o sirven para expresar el color real, como por ejemplo en II, 44 donde a don Quijote se le soltaron dos docenas de puntos de una media y por eso *diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata; digo seda verde porque las medias eran verdes*; o se trata del sentido figurado, ya consagrado del uso común. Para el adjetivo *blan-*

<sup>1</sup> Stephen Ullmann, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1965. – Ullmann se sirve del término “sinestético”. Aquí preferimos “sinestésico” para conservar conexión con “sinestesia”.

<sup>2</sup> Las citas son tomadas de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 33.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

co podemos citar *armas blancas, escudo blanco: había de llevar armas blancas, como novel caballero* (I, 2). Además, hay casos donde el adjetivo toma el valor de sustantivo, con el significado de centro: *dio siempre muy lejos del blanco de la verdad* (I, 33); *tú eres [...] el blanco de sus deseos* (I, 33); o de plata: *respondióle don Quijote que no tenía blanca* (I, 3); *por negros que sean los he de volver blancos, o amarillos* ('vender los esclavos negros a trueque de plata o de oro', I, 29). El elativo *blanquísimo* está siempre en el sentido original, material: *Una piel blanquísima* (I, 33); *rimeros de pan blanquísimo* (II, 20). Si encontramos *negro* en *si al cabo de tanto tiempo volviera sin blanca y sin jumento a mi casa, negra ventura me esperaba* (II, 4), no se trata de sinestesia: no están en juego las dos esferas sensoriales y no hay transposición de una esfera sensorial a otra; el término del color asume un sentido figurado, de lo concreto se pasa a una abstracción. A menudo estamos en presencia de lugares comunes, conocidos, empleados en la poesía: *los manchegos, ricos y coronados de rubias espigas* (I, 18); *cabellos rubios como hebras de oro* (II, 10). Igualmente, la metáfora *el rubicondo Apolo, 'el Sol' el cual había tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos* (I, 2), hace parte del inventario poético de la época.

Podemos añadir que los adjetivos de los colores son utilizados debidamente en sentido real: *al siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, que viene armado con las armas partidas a cuarteles, azules, verdes, blancas y amarillas* (I, 18).

Aparte del campo nocional del color hay adjetivos como *amargo, agudo/lacuto, blando, desesperado* que efectivamente podrían formar parte del procedimiento sinestésico; de todos modos, el empleo en Cervantes no tiene nada de individual, se trata de lugares comunes: *amarga adelfa* (I, 13); *de mi amargo pecho; Oh, amarga conversión* (I, 14); *en esta amarga soledad en que me dejas* (II, 10); *lo que me falta por contar lo amargo desta, hasta aquí dulce, historia* (II, 39); *con aquello tres angulos acutos* (II, 38); *lo tuvo por discreto y agudo* (II, 18); *con los ignorantes que presumen de agudos* (II, 4); *para conmigo no hay palabras blandas* (I, 8); *allá se inventó para los blandos cortesanos* (I, 13).

3. Entre los sustantivos en un cierto sentido los predestinados a entrar en la esfera de la sinestesia hay que mencionar algunos, como *fuego, llama*. El primero se encuentra, sí, en su significado original: basta recordar la escena de la quema de los libros en la casa de don Quijote. En general, los dos sustantivos están empleados en su significado de transposición: *solo el fuego se acrecentó de manera que [yo] ardía de rabia, y de celos* (I, 27); *lanzando vivos los ojos [de cólera]* (I, 46); *Y fue esta negación añadir llama a llama, y deseo a deseo* (I, 24); *Del gran Quijote fue llama [Dulcinea]* (I, 52). Para *gusto*, vocablo nacido en este sentido figurado en la corte española, no sorprende que Cervantes lo use siempre en el sentido translativo; aparece al principio de la novela: *Puesto nombre, y tan a su gusto a su caballo* (I, 1), y, además, en *siempre nos da gusto el oír* (I, 28); *entre las damas había dos de gusto picaro, y burlonas* (II, 62). Al contrario, el verbo *gustar* conserva su valor real, original.

El mundo de las flores no aparece con mucha frecuencia; encontramos mencionadas *la margarita, la rosa, el jazmín* y pocas otras. Faltan *la amapola, el clavel, la azucena*, aunque en épocas posteriores a Cervantes se emplearon abundantemente los nombres de las flores como metáforas.

4. Hay además algunos verbos que llaman nuestra atención, como *oir*, *ver*, *sentir*, *oler*, *pesar*. Todos aparecen también en el sentido original: *y apenas las [voces] hubo oído* (I, 4); *siempre, Sancho, he oído decir* (I, 23). Se considera también como un empleo en su sentido primario el verbo en II, 18: *Paréceme que vuesa merced ha cursado las escuelas: ¿qué ciencias ha oído?* Igualmente el verbo *sentir*: *le preguntó que quién era y qué mal sentía* (I, 5); *Pero apenas llegó a la puerta, cuando don Quijote la sintió* (I, 16); *todos huelen a piedra azufre y a otros malos olores [...] si huelen, no pueden oler cosas buenas, sino malas y hidiondas* (I, 47). Pero, es muy frecuente el uso en sentido translativo, lo que —otra vez— no puede ser algo específico de la lengua cervantina, ni tampoco del español: *a nuestro ver* (II, 42); *pero que tienen que ver los Panzas con los Quijotes* (II, 60); *por ser tan muchacha, no se sentía habil para poder llevar la carga del matrimonio* (I, 12); *no debe vuesa merced sentirse*. - *Si puedo sentirme o no, respondió don Quijote, yo me lo sé* (II, 1); *Mucho me pesa, Sancho* (II, 2); *cosa que me parece que huele algo a gentildad*<sup>3</sup> (I, 13); *Vive Dios si os huele, que os mando mala ventura* (II, 10 - soliloquio de Sancho).

5. Por todo lo visto anteriormente, deducimos que para Cervantes la función del narrador es la de escribir acontecimientos y no la de hacer descripciones. Sí, hay descripciones en su obra y en tal caso aparecen en número mayor los adjetivos. Un ejemplo célebre es la descripción de la beatitud de los siglos pasados donde en la dichosa edad y siglos dichosos aparecen las claras fuentes y corrientes ríos. En otro capítulo, (I, 23), aparece aurora pero el punto importante fue el hecho de que Sancho “halló menos su rucio”. *El Quijote* es un texto épico; se presentan acciones y no situaciones. Podemos concluir con que Cervantes no se sirve de la sinestesia sino muy parcamente, y aun muchas veces con sintagmas que fueron desde mucho tiempo el material casi obligatorio de todo su quehacer poético.

Si el resultado de este pequeño examen es negativo, y lo es ya a la lectura superficial de la novela, hay un motivo para plantearse la pregunta sobre el empleo de la metáfora sinestésica en Cervantes y es que Shakespeare, su coetáneo, se burla de una manera cruel de tal procedimiento semántico, evidentemente muy en moda en la literatura inglesa de aquel período. Anota Ullmann el célebre paso *I see a voice [...] hear my Thisby's face* de *A Midsummer Night's Dream*.<sup>4</sup> Como Cervantes se burla de modo sangriento de la moda, traída de Italia, sobre el empleo abundante del elativo en *-ísimo*, y la escena de la *dolorosísima dueñísima* nos ofrece una prueba evidente, se hubiera burlado igualmente del abuso de la metáfora sinestésica en el caso de haber esta formado parte de la moda literaria de la época.

<sup>3</sup> Herejía, porque, según Vivaldo (I, 13), los caballeros andantes antes de una aventura se encomiendan a sus damas y no a Dios.

<sup>4</sup> Ullmann, cit., pág. 245.

SINESTEZIČNA METAFORA V *DON KIHOTU*

Metafora je raba neke besede namesto kake druge zaradi kake skupne črte. Pri sinestezični metafori sta udeleženi dve čutni sferi; iz estetike francoskega surrealizma je znano, da je metafora (v globini vendarle 'primera') toliko bolj močna, kolikor sta si ti dve čutni sferi oddaljeni. Cervantesov jezik ima v *Don Kihotu* sinestezičnih metafor malo, najbrž tudi zato, ker je opisov razmeroma malo. Bohotna doba sinestezične metafore je imela nastopiti šele v poznem španskem baroku.

**VARIA**





Pablo Fajdiga  
Ljubljana, Eslovenia

## LITTERAE SLOVENICAE EN MADRID

La promoción de la literatura eslovena en el mundo es una labor que exige mucho esfuerzo y dedicación, con el agravante de que sus resultados —positivos o negativos— no son palpables de manera inmediata. Por un lado está la dificultad de que el número de extranjeros que conocen el idioma esloveno es sumamente reducido y la traducción a las distintas lenguas debe ser realizada generalmente por traductores eslovenos. Por otro lado el mercado mundial está saturado por la producción literaria que se genera en países de mayor relevancia a nivel internacional que Eslovenia o en idiomas con mayor número de hablantes.

Una de las instituciones que con más ahínco se ha dedicado al imprescindible diálogo con distintas tradiciones culturales es sin duda la Asociación de escritores eslovenos que desde el año 1962 publica su revista literaria *Litterae slovenicae* que en sus comienzos apareció bajo el nombre de *Le livre slovène*. En sus páginas podemos encontrar —principalmente en inglés, francés y alemán— lo mejor de las letras eslovenas contemporáneas. En el año 1993 la prestigiosa institución enriqueció la lista de sus títulos con un cuadernillo de *Cuentos eslovenos contemporáneos* en español. Entre los autores de esta breve, pero representativa antología de prosa eslovena contemporánea se encontraban los cuentos de Drago Jančar, Lev Detela, Boštjan Seliškar, Andrej Blatnik, Lela B. Njatin, Igor Bratož, Milan Kleč, Jani Virk y Mart Lenardič. El prólogo fue redactado por el crítico y ensayista Tomo Virk, y la traducción estuvo a cargo de Lučka Poznič, Pavlinka Korošec Kocmur, Marjeta Drobnič y Pablo Fajdiga. Apenas dos años más tarde, en el año 1995, la Asociación de escritores eslovenos sorprendió al público lector hispanoparlante con un nuevo volumen, esta vez dedicado a la *Poesía eslovena contemporánea* — una sobria antología de la creación lírica de doce poetas, distintos entre sí tanto por las generaciones a las que pertenecen, cuanto por los estilos que cultivan y los temas que los ocupan. Los autores seleccionados fueron Dane Zajc, Kajetan Kovič, Svetlana Makarovič, Tomaž Šalamun, Milan Dekleva, Milan Jesih, Boris A. Novak, Jure Potokar, Brane Mozetič, Alojz Ihan, Aleš Debeljak y Uroš Zupan. El cuadernillo contiene también un ensayo introductorio, en el cual la crítica literaria Tea Štoka presenta un panorama global de la poesía eslovena contemporánea. La traducción estuvo a cargo de Jasmina Markič, Nina Kovič, Francisco Javier Uriz, Damjana Pintarič, Antonio Preciado, Barbara Pregelj, Marjeta Drobnič y Pablo Fajdiga.

En el momento de su publicación la Asociación eslovena de escritores creyó oportuno preparar en la capital española una velada literaria para presentar el nuevo volumen de *Litterae slovenicae* en español, en la que participaran algunos de lo más renombrados escritores y poetas de nuestro medio. La velada se llevó a cabo el 26 de octubre del año pasado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde en ese momento se estaba realizando la exposición plástica *Ocho artistas eslovenos*. (En la muestra presentaban sus obras Emerik Bernard, Mirko Bratuša, Sandi Červek, Gustav Gnamuš, Bojan Gorenc, Matjaž

Počivavšek, Nataša Prosenč y Zdenka Žido.) La coordinación de la velada estuvo a cargo del escritor español Matías Escalera Cordero. En la oportunidad leyeron sus obras los poetas Tomaž Šalamun y Brane Mozetič y los escritores Drago Jančar y Andrej Blatnik.

Conviene destacar de manera especial que la primera parte de la velada literaria contó con la participación de un grupo de estudiantes del Departamento de Lenguas Romances de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana que bajo la dirección de la prof. Maja Turnher presentaron una selección de la poesía eslovena contemporánea titulada *Las cinco estaciones del año*. Polona Čuk, Veronika Mahnič, Tina Malič, Mojca Mavec, Nina Petrič, Mateja Rozman y Brigita Sklepič recitaron, fieles a una coreografía ingeniosa, moderna y sin fracturas, más de veinte textos poéticos, agrupados en cinco ciclos: primavera, verano, otoño, invierno, primavera. El espectáculo ideado por la prof. Maja Turnher dió lugar a un despliegue variado de motivos, temas, estilos y ritmos entre los que se debate la poesía eslovena contemporánea, logrando a la vez una conjugación armónica de las diferencias. El acompañamiento musical fue ideado y ejecutado por el músico esloveno Lado Jakša, que supo generar con sus instrumentos un espacio musical que se adecuaba plenamente a la palabra y al movimiento del espectáculo presentado.

La velada literaria preparada por la Asociación de escritores eslovenos junto con la participación del grupo de estudiantes del Departamento de Lenguas Romances de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Ljubljana confirmó que la colaboración entre la Universidad y las distintas organizaciones e instituciones culturales no es meramente posible, sino que en ciertas áreas de intereses comunes puede llegar a dar excelentes resultados. Con este tipo de actividades extracurriculares los estudiantes universitarios pueden cumplir un papel de relevancia en los trabajos que se están llevando a cabo para dar a conocer al menos parte de aquel acervo cultural que hace a la identidad eslovena.

#### Povzetek

#### LITTERAE SLOVENICAE V MADRIDU

Promocija slovenske književnosti v svetu je težavna naloga. Društvo slovenskih pisateljev se temu posveča že od leta 1962 z izdajanjem zbirke *Litterae slovenicae*. Leta 1995 je v Madridu predstavilo krajšo antologijo slovenske sodobne poezije v španščini. Na predstavitvi je sodelovala skupina študentov z Oddelka za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pod vodstvom prof. Maje Turnher. Uspeh tega literarnega večera dokazuje, da utegne biti sodelovanje med Univerzo in različnimi kulturnimi ustanovami posebej plodovito in učinkovito.

Irene Mislej  
Ljubljana, Eslovenia

## ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESLOVENA

Traducción y notas de María Francisca de Castro Gil,  
Introducción de France Koren, Madrid, 1954

Por intermedio de un distinguido científico esloveno que reside en Canadá, el dr. Srečko Pregelj, ha llegado a mis manos un manuscrito sumamente interesante. Se trata de una Antología de la Poesía eslovena, la cual evidentemente había sido preparada para su impresión en 1954, en Madrid. El hecho de que contemos con tan pocas traducciones de obras literarias eslovenas al castellano hace de este descubrimiento algo realmente curioso e importante. La obra es fruto de la colaboración estrecha de un emigrante esloveno, France Koren y de una escritora y poetisa española, María Francisca de Castro Gil. El nacimiento de una obra tan singular merece algunas palabras de explicación. La corriente de la emigración eslovena de postguerra, compuesta en su mayoría de refugiados políticos anticomunistas, se dirigió mayormente hacia diversos países americanos, sobre todo a la Argentina, a los Estados Unidos y al Canadá. Sin embargo, un pequeño número de jóvenes de ambos sexos, estudiantes y miembros de la organización católica internacional Pax Romana, recibieron la oportunidad de cursar sus estudios universitarios en España. Koren, y también Pregelj, se contaban entre ellos. De la colaboración entre Koren y la poetisa española nacieron dos importantes proyectos, la antología que aquí presentamos y una de prosa, de la cual tenemos tan sólo informaciones indirectas.

La introducción traza un somero cuadro de la historia literaria eslovena, pero antes de ello, el autor se siente obligado a aclarar ciertos conceptos básicos en cuanto a la nación eslovena en sí misma: "Para muchos españoles la palabra *esloveno* es algo completamente desconocido. Después de todo es un término poco natural entre la enorme cantidad de naciones y pueblos que, en su continuo acontecer, la historia ha trazado en el mapa europeo: la nación eslovena es una de las más pequeñas, no cuenta ni siquiera dos millones de habitantes. Las provincias históricas de la antigua monarquía austriaca, la Carintia, Estiria, Carniola y el Litoral Adriático (que forma parte de la región llamada por los italianos Venecia Julia) forman la pequeña Eslovenia. Los eslovenos, aunque en su continua lucha por crear su propio estado no han tenido éxito y se encuentran hoy todavía divididos entre cuatro estados vecinos, Yugoslavia, Territorio Libre de Trieste, Italia y Austria, han podido sin embargo crear su propia cultura nacional, la cual es querida y admirada tanto más cuanto mayores fueron el esfuerzo y el sacrificio para crearla."

La antología está compuesta cronológicamente, comenzando con Prešeren, e incluyendo al final también a algunos jóvenes poetas emigrados, compañeros de destino del compilador Koren. En total incluye a 54 autores, los que representan a todas las generaciones literarias eslovenas. Entre ellos no figuran solamente aquellos que, a juicio de la crítica, alcanzan la máxima cumbre poética, sino también algunos modestos versificadores. Interesante resulta constatar que Koren debía tener conocimiento de las corrientes poéticas de postguerra, ya

que incluye, por ejemplo, obras de Zlobec, Menart, Pavček y Gantar, los famosos cuatro, a corto tiempo de la aparición del libro *Pesmi štirih*, que marcara un cambio trascendental en la poesía eslovena. Dentro de la emigración a la cual pertenecía, Koren incluye asimismo poemas de jóvenes tales como Branko Rozman o Rafko Vodeb, a la vez que toma en cuenta a algunas personalidades de gran prestigio literario como Tine Debeljak o Vinko Beličič. Resulta sumamente curioso que, lejos de toda interpretación ideológica, incluya tanto a France Balantič como a Karel Destovnik - Kajuh, los dos símbolos de la poesía eslovena nacida en los crueles momentos de la contienda. Los autores incluidos en la antología son los siguientes: F. Prešeren, F. Levstik, S. Jenko, J. Stritar, S. Gregorčič, J. Pagliaruzzi Krilan, A. Aškerc, I. Cankar, D. Kette, J. Murn, O. Župančič, S. Sardenko, A. Gradnik, C. Golar, V. Mole, P. Golia, I. Gruden, F. Albrecht, J. Lovrenčič, M. Jarc, Anton y France Vodnik, J. Pogačnik, Vida Taufer, S. Kosovel, E. Kocbek, T. Seliškar, M. Klopčič, Vital y Božo Vodušek, B. Fatur, S. Šali, T. Debeljak, J. Udovič, V. Beličič, F. Balantič, C. Vipotnik, L. Piščanec, M. Bor, K. Destovnik - Kajuh, I. Minatti, Vladimir Kos, J. Šmit, S. Janežič, D. Jeruc, R. Vodeb, Mila Kačič, Ada Škerl, K. Kovič, C. Zlobec, J. Menart, T. Pavček, P. Levec, B. Rozman. La versión dactilografiada tiene 349 páginas. Las poesías están introducidas por una presentación de cada uno de los autores. El número de poesías por autor es desigual, algunos están representados por 10 ó más obras, mientras que otros tiene tan sólo una o dos. La antología se cierra con una bibliografía.

El estudio introductorio de Koren está basada en la conferencia por él pronunciada en el Círculo Cultural Medina, el 21 de junio de 1950. A la misma siguió la lectura de poesías eslovenas, traducidas y leídas por M<sup>a</sup> Francisca de Castro Gil, más conocida en el mundo literario como Marisol de Castro. La traducción literal del esloveno era de Koren, mientras que su compañera daba a la obra su definitivo carácter poético. La antología está dedicada a la memoria de Koren. La poetisa española agregó – a todas luces luego del fallecimiento de Koren, unos versos de Ivan Cankar:

*Te fuiste – y Dios contigo – pero quedó la luz.  
El santo anhelo que me diste  
arde en mí siempre, noche y día,  
arde en medio de toda mi tristeza...*

#### Povzetek

#### ANTOLOGIJA SLOVENSKE POEZIJE

Tipkopia Antologije slovenske poezije, ki sta jo v Madridu pripravila slovenski emigrant France Koren in pomembna španska pesnica in pisateljica María Francisca de Castro Gil (v literarnih krogih bolj znana kot Marisol de Castro), predstavlja pomembno odkritje. Delo obsega 354 strani in vključuje pesmi 54 slovenskih avtorjev od Prešerna do Korenovega soemigranta Branka Rozmana. Uvod, ki ga je napisal Koren, podaja sintetičen pregled slovenske poezije, poudarjajoč njene evropskosti in visoke kvalitete, hkrati pa ugotavlja še

danes veljavno dejstvo o nezadostnem poznavanju slovenske kulture s strani španskega občinstva. Med avtorji je urednik izbral tako največja kot tudi imena takrat manj znanih mladih in obetajočih pesnikov. Vključuje tudi, brez vsakršnih ideoloških razlikovanj, dela Balantiča in Destovnika ali Bora. Ob tem pa upošteva najpomembnejše ustvarjalce med pripadniki povojne politične emigracije. Prevodi so sad skupnega dela obeh urednikov: Marisol de Castro je pesniško dokončno oblikovala pesmi, medtem ko je Koren napisal uvodno študijo in predstavitev posameznih avtorjev. Tipkopolis je ohranil Korenov prijatelj, slovenski psiholog dr. Srečko Pregelj iz Kanade, ki upa, da bo možno predstaviti antologijo španskemu občinstvu, kar je bil tudi namen obeh urednikov in prevajalcev.



Luisa Futoransky  
París, Francia

## LA MELANCOLÍA DE LAS PANTERAS NEGRAS

Imaginemos una piedra de deshielo. Se desliza por la fuerza de gravedad —de la que los seres animados e inanimados somos tributarios hasta hoy—, los vientos y los accidentes del terreno; con su corazón, su centro cordial duro de antiguos minerales y una periferia que crece con hierbas, obstáculos, pequeños objetos que se ligan como ayuda memoria u anécdotas del terreno, hasta que confluye en un río violento, que como todos los ríos van hacia el mar, pero como pregona la Biblia, el mar no se henche. Tal presiento, recojo y observo la voz de las minorías diaspóricas en el canal grande de la literatura hispanoamericana.

Dentro de ese conglomerado palpitante y singular que son las palabras escritas de decir, contar y soñar en este siglo de nuestra vasta cartografía literaria, me detengo, intrigada, con grandísimo respeto en un período particular —el de entre dos guerras—, y un sector preciso de personas que di en llamar “las mudas”. Quisiera referirme a nuestras abuelas y bisabuelas. Las que fueron empujadas de sus pueblitos incendiados a la “*goldene medine*”, inocente traducción de Eldorado al idish. No quiero señalar una imposibilidad real de la palabra, porque a veces gritaban como fieras, sino porque el testimonio escrito, sobre todo producido por ellas mismas es casi nulo. De esas mujeres quedan escasas —cuando no traficadas— partidas de nacimiento e intactas las de defunción, que obviamente ellas no escribieron.

Sus nombres y apellidos, castellanizados por los hijos o los nietos aparecen, en impías luchas por repartijas de herencias en el registro de propiedad inmobiliaria.

Quiero hablar de ellas porque el gran delito de nuestra época, porque no está codificado, por las leyes teológicas o seculares es la omisión. Mentir es pecado, a veces delito, pero omitir, callar, dejar de lado, culpablemente, no.

Pertenezco a la generación de los hijos de judíos que vinieron a la Argentina porque entre guerra y guerra y *pogrom* y *pogrom* se caían del mapa en barcos, como de alguna manera lo hacen ahora los albaneses, malayos, cubanos o haitianos y antes lo hicieron los vietnamitas; en suma, los náufragos de siempre. Los de una mano atrás y otra adelante, y gracias que hay manos.

Para quienes estén familiarizados con la pintura del Viejo Mundo que contó los desgarrones con que el Nuevo construyó su modernidad para devolvérselos al Viejo en elipsis y espirales de esfuerzo y sangre, les recuerdo la obra pictórica de Lazar Segall, centroeuropeo de Brasil, cuyos escenarios transcurren mayormente en sentinas abarrotadas de gente casi tan amarrada como las aguas de los deltas y el maderamen hinchado de esos barcos. El clima que se respira en sus telas es la fragilidad y lo precario. Con todo ello la picaresca de la nostalgia fue erigiendo hogueras, haciendo señales de humo para entenderse o simplemente calentarse un poco las articulaciones del alma.

Avidos, los emigrantes querían apropiarse del país y rápido; ese país del que todo lo ignoraban y al que tanto le exigían, al que los había conducido la furia combativa de húsares ajenos y hambruna bien propia. Es fácil comprenderlos, porque cuán humano es el deseo de entenderse al vuelo o caminar una calle de la que se conocen todas las trampas y repliegues. Se necesita un país para leer detrás de los muros, para conocer las gradaciones de los celos, las arrugas del bien y del mal en los rostros de los otros, quiero decir, los nuestros.

Los míos, no fueron judíos capitalinos, urbanos, porque tampoco lo habían sido en los lugares donde nacieron ni tampoco lo habían sido los padres de sus padres en los sitios de penuria de donde ellos a su vez también habían escapado. Luego de arduos, periódicos interrogatorios y rastreos casi siempre negativos a mis parientes, encontré un vago punto en el mapa que antes como ahora, cambia de nombre y de bandera con cierta frecuencia, pero que siempre queda cerca de un río, tal vez lo único domesticado y leal del paisaje geográfico. De las orillas del Dniester, parece que algunos de nosotros llegamos al idioma castellano como mis primos dicen que llegaron al portugués de Brasil o al inglés de Brooklyn. Lo de ver el mar, para ninguna de esta gente —mi gente—, estaba previsto, como lo de perderse para siempre, tampoco.

A la Argentina, por entonces llamada “*la Reina del Plata*” vinieron a lo mismo, a la periferia, —¿los de la periferia, no son acaso los únicos que evidencian el centro?— y buscando vaya saber qué secreto sueño de redención y tierra prometida, se me metieron en un lugar llamado Santos Lugares y acabaron vendiendo en la feria del pueblo cordones de zapatos, ristras de ajo y de cebolla, a coser entretelas de corbatas y vivos de pijamas. A reproducir en suma, el *shtetl*, centro del imaginario, la calle principal de ricos y de pobres, de leídos y tontos, de locos y de santos. De los sueños de Eldorado fueron sensiblemente bajando a los de la plata, el cobre y los minerales de menor nobleza y aleación. Terminando por reducirlos a dos: la casita propia de “material” y el hijo “doctor”. Y fueron abandonando palabras de una lengua agonizante, el idish, en las costas ávidas del Atlántico para consolidar su paso, a veces pagando en carne viva, de la utopía a la cultura. Como la generación que vino con Moisés a la tierra prometida y sin embargo para penetrar en ella hubo de vagar cuarenta años en el desierto. Es por ello que recién la segunda generación de inmigrantes, es decir la de nuestros padres y la nuestra, empiezan a producir la saga de su devenir después que los suyos hubieron atravesado sin voz y sin resuello décadas de penurias y pruebas a las que sobrevivieron por mero empecinamiento. Quizá también porque la Europa que habían abandonado era una hoguera donde prosperaban sólo el hambre y todas las pestes conocidas más otras nuevas de crueldad aún ignorada.

Entre tantas cosas que aún no escribí, pero quisiera tanto, está, dar al menos una pálida vislumbre de la vida de esas jóvenes que venían de aldeas rudas en costumbres patriarcales, cosificadas en lenguas dialectales, a la pampa, las distancias inauditas, la locura. Transformaron, evolucionando sus *shtetles* como pudieron, a riesgo de poblar los asilos de melancolía o de violencia y los cementerios de suicidas; esos, los anatematizados que miran desde el costado, con sus lápidas al bies, las muertes “naturales” de los otros.



Cuando digo melancolía pienso en esos duelos exagerados y obligatorios de mi infancia, donde durante años las mujeres de mi familia y las vecinas, teñían en grandes tinas de zinc con anilina negra la ropa de temporada, para respetar sus lutos rigurosos. Crónicas de barriadas enteras, inscritas en la memoria de la gente, por el respeto o violaciones de los duelos. Tres largos años de compostura monocroma para pasar luego a los gamas grises del medio luto. A veces la deficiente calidad de la operación recordaba por lamperones el antiguo estampado, que reaparecía tenaz en extraños diseños sobreimpresos haciendo comparecer, la memoria de antiguas excitaciones que afloraban a contrapelo de las circunstancias. Sensación análoga a la que alguna vez me sorprendí observando en el zoo el lomo de las panteras oscuras. De cerca traslucían sus manchas de leopardos, la memoria familiar de su pertenecer. De allí este título, porque tal vez mis mujeres, en su fuerza aparente destilaban una densa, nostálgica *Melancolía de panteras negras*. Incapaces de aceptar las pérdidas. Demasiadas, tal vez, para una sola vida.

Hoy día los hachazos y puñaladas traperas que deparan en algún momento los fragmentos y esquirolas de nuestras propias existencias me hacen ampliar, tender hacia ellas la óptica de mi *com-patire* por atravesar como mis viejas madre, tías, abuelas y vecinas similares estancias del catálogo de la pasión: ostracismo y exilio.

Las mujeres de quienes hablo no correspondían —pero debieron ajustarse como mejor supieron o supusieron que lo hacían— a los presupuestos de un imaginario urbano. Como sobrevivientes que eran debieron agudizar su ingenio en la percepción de lo inmediato. Sin llaves para traducir el nuevo mundo, debieron forzarlo con ganzúas. Repoblar la vida de nuevos gestos y palabras. Pero qué palabras. Cómo defender el cuerpo y las tradiciones orales que traían puestas, aferrándolas desde el medioevo en el Nuevo Mundo, cómo y cuándo transar con las nuevas realidades que imponían inéditas relaciones entre el hombre y el trabajo.

Las fisuras comenzaron a hacerse ostensibles cuando todos los miedos de adentro y los de afuera no pudieron pasar por las mismas coordenadas de pensamiento y de palabra. Estas escisiones suelen ser fecundas para abrir caudales preciosos en el ámbito de lo fantástico en la literatura y el arte en general, pero no en la lucha por la vida. Las ensoñaciones de los hombres, pueden dar origen a un infierno con parrillas o a los sublimes arbotantes de Notre Dame. *Helás!*, Notre Dame hay una sola, pero infiernos públicos y privados tantísimos. Así, los armarios empezaron a poblarse de muertos y muertas en vida que no podían con la nueva realidad. La mayor parte eran melancólicos profundos, aunque algunos violentos también los hubo, los que terminaba en los loqueros con la más terrible de las condenas: el chaleco de fuerza; el que una vez calzado, no admitía retorno alguno. Menos dramática, más graciosa y modestamente, la mayor parte de nuestras damas soñaba con el *golem*, un doméstico zombi que las aliviara de las agobiantes tareas en el hogar y la defendiera con eficacia en el mundo azaroso de las transacciones con los *goim*. Para calmar a los niños de turbulenta escolaridad, inventaron de sus propias tripas el miedo a lo oscuro, a lo innombrable mediante *el hombre de la bolsa*; completado a veces con el paso oportuno de los gitanos pronunciados con *tz*, los abstractos *tziganer* que nos robarían, condenándonos a deambular con ellos. Como lo de vivir en absoluta libertad no ejercía pavor suficiente sobre los díscolos, se agregaba el que

nos venderían para ser... la palabra esclavos no se pronunciaba. Lo de la trata de blancas, junto con una panoplia de terrores y tabúes sexuales, nos lo inculcaron a las niñas, mucho más tarde.

Cada familia conocía, en lo privado, nuevas alianzas y sordas guerras por el mercado, siempre escaso de maridos y de novios. Combate desigual ante la fascinación ejercida por el *goi*, el gentil, el otro. Esas guerras sutiles o feroces transcurrían en el idioma íntimo, secreto, el *idish*.

Bashevas Singer nos recuerda que esta lengua, es la única en el mundo que nunca fue hablada por el poder. Rudo destino de este idioma que llegó por oleadas de desesperanza y de furor a las costas del Atlántico, se metamorfoseó como mejor pudo y supo desde Nueva York pasando por Río hasta Buenos Aires, para expirar, casi de manera irremediable, a la intemperie de sus playas.

Si observamos de cerca el bagaje de esta gente vemos que en el principio trajeron el rencor, la enajenación por la expulsión a la que habían sido sometidos. Bajo tales condiciones veían a los otros que a su vez los veían como hostiles. Hostiles por sus respectivas apariencias, por no tener costumbre de vivir juntos, por las diferentes devociones y sacrificios a la divinidad: el exilio, a partir de Babel —para no salir de la referencia primera en el Génesis— qué duda cabe, ha sido y es un castigo, como la traducción.

Porque qué es traducir y exiliarse sino tomar un bloque arbitrario de palabras, un sistema planetario de ideas, fonemas y fantasías otras y trasladarlo a otro sistema planetario desconocido. Con frecuencia las órbitas de desajustan y muchas palabras y leyes, generalmente las mayores, las más profundas y secretas quedan saltando como resortes inertes, fuera de sus órbitas; por eso, traducción y exilio siempre son sinónimos de pérdida.

Llegar de una lengua, vivir en otra y escribir en una tercera, es la experiencia literaria de la novela contemporánea: el mismo Singer, Kundera, Conrad, Nabokov, Becket, Kosinski, Gombrovickz o Kafka lo corroboran. Su lenguaje escrito no es el que hablan los otros. Para el gran traslado de la comunicación realizan pactos límite con la lengua, casi imposibles de traducir, porque la única arma inalienable en manos del exilio es el sarcasmo. La ironía es capaz de absorber odio y piedad, sin envenenarnos demasiado. De producirse tal desposesión el mundo sería sólo un caos habitado por todos los bárbaros.

Una imagen persiste en mi escenario a medida que discurro estas páginas: se trata de un cuadro de Bacon. De un círculo caótico de verdes, surge un árbol macizo, inerte, arrancando del cuajo. Sin anestesia. Como una muela del juicio. Las raíces al aire. Presiento que de ellas fructificarán algunos injertos, otros brotes parecerán sin remedio. Sobre esa línea fulgura, a modo de camino un punto amarillo, evidente. Se diría la cabeza de un hombre. Un caballete acaso. El título de la obra de Bacon es contundente: *Retrato de Van Gogh*.

Nadie mejor que uno y otro para colocarnos frente al espejo de las ciudades sin esperanza, la jungla de todos los exilios. Hay que observar siempre, para no presumir de nada, ese sendero del cual provenimos; basta mirar aunque sólo sea superficialmente el trato que las

metrópolis brindan a cada nueva ola de inmigrantes: en un momento u otro de sus vidas, además de todas las vejaciones, todos pasan por eso, servir las mesas y limpiar las veredas de los otros para muy luego vaciarles sus tachos de basura, sus desechos. Corresponde al recién llegado mantener adecentado en suma, el inconciente de la ciudad. *On est toujours le juif de quelqu' un.*

Si bien estoy de acuerdo que para un escritor "patria" es donde uno escribe, no sobre qué o quién se escribe es imprescindible hurgar en el exilio de los nuestros para entender también nuestras propias expatriaciones. Los temores y temblores de aquellas panteras de nuestra sangre, sus susurros y lamentos por donde cuelan sus glorias y pesares infiltran el imaginario del canal grande de ésta, nuestra escritura hispanoamericana a la que también en su honor pertenecemos.

#### Povzetek

### OTOŽNOST ČRNIH PANTERIC

Čeprav se avtorica strinja z mislijo, da je pisateljjeva domovina tista, v kateri piše, in tista, o kateri piše, se mora vsakdo, ki ustvarja izven svoje domovine, najprej poglobiti v razloge, ki so njegove prednike prisilili v izseljenišvo. Šele potem bo lahko razumel svoje lastne dvome, strahove in že skoraj zabrisane sledi, ki mu jih je globoko v notranjost vtisnila kultura njegovega rodu.



# RESEÑAS



## APROXIMACIÓN A LA IMAGEN PETRARQUISTA EN LA LIRICA ESPA OLA

María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica espa ola del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU (Estudios de Literatura Espa ola y Comparada, 7), 1990, pp. 717, Pts. 9.200.

El volumen de P. Manero constituye un vasto repertorio de imágenes y metáforas de la poesía de influencia petrarquista, italiana y española durante los siglos XVI y XVII.

Como es sabido, a partir de 1526, fecha del encuentro de Boscán con Navagero, la influencia italiana cambió radicalmente la lírica española del siglo XVI. Boscán y Garcilaso aclimataron los nuevos metros; los tercetos, heptasílabos y endecasílabos, y los sonetos, octavas y liras pervivir n hasta hoy en nuestra poesía. Junto a las novedades métricas penetran también los temas, las metáforas y las imágenes de los maestros italianos y en particular de Petrarca.

Los estudios de la imagería petrarquesca que se han realizado hasta ahora son parciales, se refieren a un solo autor o a una sola imagen a través de la obra de varios autores, si exceptuamos algunos estudios de comparatistas franceses e ingleses, entre ellos, Doranne Fenoaltea, «Tree animal images in the *D lie*: New perspectives on Sc ve's use of Petrarch's Rime», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 34 (1972), pp. 413-26, y Ernest H. Wilkins, «Descriptions of pagan divinities from Petrarch to Chaucer», *Speculum*, 34 (1957), pp. 511-22). En el ámbito del petrarquismo español escasean asimismo los estudios sobre las imágenes petrarquistas y son casi inexistentes las investigaciones dedicadas a la imagen poética en general durante el mismo periodo. Manero, especializada en el estudio de la literatura petrarquista (vid. su *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, 1987), clasifica y ordena las imágenes poéticas en seis apartados generales, subdivididos a su vez, según las referencias a la realidad que designan. Parte de las imágenes que se encuentran en la obra poética de Petrarca (generalmente en el *Canzoniere*) y, valiéndose de numerosas referencias, establece las concordancias con el resto de la obra; indicando cuando es oportuno, los orígenes en la poesía clásica latina o griega, y en la lírica trovadoresca o stilnov stica, y señalando paralelos con la literatura castellana del siglo XV y con la obra de Ausias March. A continuación cita numerosos textos de autores petrarquistas italianos y españoles del Renacimiento y del Barroco en los que perviven dichas imágenes.

La obra desborda así ampliamente el propósito que se desprende del título; no se limita a ser un repertorio de "imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento" sino que incluye también textos de autores italianos, y de españoles anteriores y posteriores al Renacimiento, y ofrece, sucintamente, un análisis general de las mismas, señalando los orígenes y las transformaciones que han sufrido en diversas épocas y ambientes literarios.

El método pone de relieve sobre todo la fortuna de las imágenes a partir de Petrarca, hayan sido o no creadas por el poeta aretino, considerando de una parte que Petrarca posee un repertorio de imágenes propio, y de otra que reelabora en modo original, adaptándolas a su poética, las que le llegan a través de la tradición. Entre las primeras destacan la imagen-símbolo del *lauro*, con sus correlatos fónicos *aura-auro-aurora*, que aluden a Laura a través de un juego paranomástico, y que cuenta con una amplia bibliografía (vid. p. 358). Entre las segundas se encuentran las imágenes del mundo mineral, las *petrose*, más o menos vinculadas a la poesía dantesca y en relación también con los poetas stilnovistas, con abundantes ejemplos en la poesía latina, en especial en las *Metamorfosis* de Ovidio, y que hallamos clasificadas en los lapidarios medievales.

El estudio de la tradición de una imagen anterior a la obra de Petrarca, y de su fortuna en épocas posteriores, nos permitiría establecer más cabalmente cuál ha sido la fuente directa de un determinado texto. Es muy arriesgado afirmar que el modelo ha sido Petrarca, cuando ha habido otros autores, tales como Homero y Virgilio, que han usado también la misma imagen. Si tomamos, por ejemplo, las imágenes del viaje por mar, “metáforas náuticas” como las llama Ernst Robert Curtius (vid. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948), observamos que ya en la *Odisea* homérica y en la *Eneida* (*E*) encontramos el significado alegórico del viaje y del naufragio. El episodio *E* 1.102-173 sirve junto con el de S. Pablo, *Hech.* 27-28, como modelo de imitación durante toda la Edad Media hasta el Renacimiento (cf. Juan de Padilla, *Los doce Triunfos de los doce Apóstoles* 4.3.6-17, que funde ambos episodios). Algunos textos que cita Manero en este apartado concuerdan con pasajes de *E*; así *Canzoniere* 50.43-45 “E i naviganti in qualche chiusa valle / gettan le membra, poi che'l sol s'asconde / sul duro legno, et sotto a l'aspre gone.”, que recuerda *E* 5.835-7 “Iamque fere mediam caeli Nox umida metam / contigerat, placida laxabant membra quiete / sub remis fusi per dura sedilia nautae”. El *stanco nocchier* de las composiciones 73.47, 151.2 y 272.12-3, tiene también un precedente en Palinuro, el fiel piloto de la flota troyana que vencido por el sueño cae al mar (*E* 5.840-859). El texto que se cita de Figueroa del soneto 26.1-10, y el de Herrera de I, *Algunas obras*, 160.1-14, en pp. 222 y 223, podrían estar inspirados directamente en el episodio del naufragio de *E* 1.102-173. Por otra parte, los versos del *Poema 11* de Francisco de Aldana, p. 224, se inspiran en el naufragio de la nave de S. Pedro, *Hech.* 27-28, como admite la propia autora. Todo ello revela la gran dificultad de llevar a cabo un repertorio de imágenes específicamente “petrarquistas”, ya que la difusión del humanismo y el gusto por la obra de los clásicos griegos y latinos, permitía a los poetas del Renacimiento conocer directamente muchas de las obras que habían inspirado al maestro italiano.

Manero advierte oportunamente al lector de los antecedentes de cada imagen, indicando asimismo la bibliografía existente sobre el tema, y destacando la importancia de la obra de Petrarca como divulgadora de dichas imágenes.

El libro constituye una valiosa contribución para el estudio de la lírica española de los Siglos de Oro ya que aborda el tema de un modo global y ofrece un *corpus* de imágenes que lo convierte en una obra fundamental para ilustrar futuros análisis sobre la poesía de este periodo, además proporciona al lector una amplísima bibliografía que le permitirá profundizar y adentrarse en aspectos particulares del tema.



## NUEVO DICCIONARIO DE AMERICANISMOS

Dirigido por Günter Haensch y Reinhold Werner

Tomo I - Nuevo diccionario de colombianismos

Tomo II - Nuevo diccionario de argentinismos

Tomo III - Nuevo diccionario de uruguayismos

(Publicado por el Instituto Caro y Cuervo,

Santafé de Bogotá, Colombia, 1993)

En 1993 vio la luz una idea concebida ya a los finales de los años setenta<sup>1</sup>: el *Nuevo diccionario de americanismos*, un proyecto realizado por la Cátedra de Lingüística Aplicada (Lenguas Románicas) de la Universidad de Augsburg, Alemania, bajo la dirección de los profesores Günter Haensch y Reinhold Werner y en colaboración estrecha con los más eminentes lexicógrafos y expertos de América Latina.<sup>2</sup> La obra es el resultado de la colaboración de muchos individuos e instituciones. Hasta el momento se han publicado los tres primeros tomos de una serie de diccionarios que se están elaborando en el marco de este proyecto y se dedican al español de los diferentes países hispanoamericanos. La obra está siendo publicada por la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

El *Nuevo diccionario de americanismos* es caracterizado por sus propios autores como diccionario sincrónico, descriptivo y diferencial. Es un diccionario sincrónico porque registra los elementos léxicos del español usados en Colombia, Argentina y Uruguay (que corresponden respectivamente a los tres tomos ya publicados) en la segunda mitad del siglo XX. Se caracteriza como descriptivo porque su objetivo es informar sobre el inventario léxico y el uso de sus elementos sin establecer criterios normativos. Como diccionario diferencial registra los elementos léxicos usuales en Colombia, Argentina y Uruguay que presentan una diferencia de uso frente a la variante de referencia, el español de España. El diccionario parte del concepto de americanismo, y en el caso concreto de los tres tomos publicados, del concepto de colombianismo, argentinismo y uruguayismo, no basado en criterios genésicos o enciclopédicos sino definidos por la finalidad de la obra: la descripción del inventario léxico americano dentro de los límites geográficos y políticos de Hispanoamérica.

---

<sup>1</sup> En 1976 se firmó un convenio entre el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá y la Universidad de Augsburg con el fin de realizar la idea surgida durante un seminario sobre lexicografía presentado por el dr. Günter Haensch: la elaboración de un nuevo diccionario de americanismos.

<sup>2</sup> El *Nuevo diccionario de colombianismos* se realizó con la colaboración del Instituto Caro y Cuervo, sobre todo de su Departamento de Dialectología dirigido por José Joaquín Montes Giraldo. El *Nuevo diccionario de argentinismos* cuenta con la colaboración científica y coordinación de Claudio Chuchuy y Laura Hlavacka de Bouzo. El *Nuevo diccionario de uruguayismos* se elaboró con la colaboración del Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y de la Asociación Uruguaya de Lingüística Aplicada.

Cada uno de los tres tomos consta de tres partes. En la primera parte figuran la presentación, el prólogo, la introducción con las aclaraciones preliminares y las instrucciones de uso, un mapa del país en cuestión (salvo en el *Nuevo diccionario de uruguayismos*) y la bibliografía. La segunda parte es la parte más importante y se compone de los artículos lexicográficos (8.000 en el *Nuevo diccionario de colombianismos*, 9.000 en el *Nuevo diccionario de argentinismos* y 6.000 en el *Nuevo diccionario de uruguayismos*). La tercera parte se compone de tres índices: el índice español peninsular – español colombiano (argentino, uruguayo, según el caso) que tiene como punto de partida la unidad léxica del español peninsular, y dos índices de nomenclatura botánica y zoológica con los términos de la nomenclatura científica como puntos de partida. Termina el libro con un índice general.

El *Nuevo diccionario de americanismos* es sin duda un interesante aporte a la lexicografía del español de América. Es interesante su criterio principal de selección de entradas, es decir, la diferencia de uso entre el español colombiano, argentino, uruguayo por una parte y el español de España por otra parte que no se basa en criterios etimológicos, enciclopédicos ni normativos. A diferencia de los diccionarios de americanismos existentes en los que muchas veces predomina el léxico relacionado al folclor nacional, a las características regionales o etimológicas, el *Nuevo diccionario de americanismos* presta atención especial al léxico correspondiente a las cosas y acciones de la vida diaria del hombre moderno que en muchos casos difiere del léxico del español de España o tiene otra acepción. Una de las principales novedades que serán sin duda de gran utilidad para el usuario del diccionario son las informaciones que se dan en cada unidad léxica de la diferencia de uso entre el español peninsular y el español de Colombia, Argentina, Uruguay: significado exacto, registro estilístico, datos gramaticales y de pronunciación, abundancia de sinónimos, etc.

Cuando se concluya este vasto proyecto la lexicografía del español americano se verá enriquecida de una obra preciosa y de gran utilidad tanto para los estudiosos de la lengua, los filólogos y lingüistas expertos en el español de América como también para traductores no sólo de obras literarias hispanoamericanas contemporáneas, sino también de textos técnicos, jurídicos, turísticos, periodísticos, de películas, programas de radio y televisión.

## LOS IDIOMAS IBERORROMANCES EN UNA PUBLICACIÓN ITALIANA RECIENTE

*La formazione dell'Europa linguistica.*

*Le lingue dell'Europa tra la fine del I e del II millennio*

(Coll. *Lingue d'Europa*, a cura di E. Banfi, Firenze, La Nuova Italia, 1993)

1. Hace dos años apareció en Florencia, en la editorial La Nuova Italia y bajo la dirección del grecista y balcanólogo Emanuele Banfi, el volumen *La formazione dell'Europa linguistica. Le lingue dell'Europa tra la fine del I e del II millennio* que forma parte de la colección *Lingue d'Europa*, dirigida por el mismo autor. El libro describe la formación de los idiomas escritos en nuestro continente, dentro del segundo milenio, pero con miradas retrospectivas (hasta la antigüedad). La materia es vista desde un punto de vista sociolingüístico-variacionístico-estandardológico pero no exclusivamente, ya que incluye también a los dialectos así como la historia interna y externa, los factores socioculturales, los geolingüísticos y otros. El volumen se divide en dos partes principales: la primera trata de las lenguas indoeuropeas y la segunda de las no indoeuropeas (lenguas ugrofinicas y samoiedas, vasco, turco, calmuco, maltés). La estructura de la exposición es bidimensional: se pueden leer los capítulos con todas las informaciones sobre dichas lenguas o bien, se pueden consultar páginas sobre un tema determinado en todos los capítulos, gracias a los índices (que son por lo demás cinco: mapas, lenguas, temas, problemas lingüísticos, nombres). Hay que decir, que entre los mismos capítulos hay diferencias notables, por lo cual no siempre son simétricos ni conmensurables. Si analizamos el libro desde la vastidad de su argumento, lo encontramos conciso y lleno de información. A las lenguas romances les viene reservado un espacio relativamente modesto (pág. 41-90; a continuación sin p(p)), menor que a algunos otros grupos de lenguas; en compensación ocupan el primer lugar, inmediatamente después de la *Premessa* (1-5) y el capítulo de introducción *La trama storica dell'Europa linguistica: dalla fine del I alla fine del II millennio* (7-35), ambos firmados por E. Banfi.

En las páginas siguientes y tras mencionar la parte de las lenguas romances en general, nos ocuparemos de las lenguas iberorromances.

2. El capítulo titulado *Le lingue romanze* es el primero de la sección *I grandi gruppi linguistici* que trata también de las lenguas germánicas y eslavas. El autor de las páginas sobre lenguas neolatinas es el estudioso alemán Michael Metzeltin (el cual, por lo anunciado en el libro, está preparando para la misma serie, un volumen también sobre el portugués). La presentación de los idiomas romances se hace en cinco subcapítulos:

1. *La romanizzazione* (41-43);
2. *Dal latino alle lingue romanze* (43-47);
3. *Breve storia delle singole lingue romanze* (48-76);
4. *Caratteristiche comuni delle lingue romanze* (76-88);
5. *Possibilità future* (88-90).

El primer subcapítulo pasa en reseña brevemente (en verdad, demasiado breve) los factores de la romanización; el segundo se detiene sobre la época de la transición, “la gran ruptura”, según algunos, las innovaciones lingüísticas, los primeros documentos y la reforma carolingia con la ruptura de la intercomprensibilidad entre la variedad guía [el latín] y las variedades coloquiales (45) y el concilio de Tours (viene a la memoria la clásica oposición entre “*bilingüismo inconsciente*” y “*bilingüismo consciente*” de G. Devoto 1966, p. 19 sig. y p. 37 sig.); el tercer subcapítulo distingue dos grupos de lenguas romances según sean estatutarias (rumano, ladino dolomítico, romanche, italiano, francés, catalán, español, portugués) y no estatutarias (friulano, sardo, corso, occitano y guascón, aragonés, asturiano), dando informaciones esenciales sobre la génesis, la historia y el estado actual de los idiomas; el cuarto subcapítulo examina las divergencias y las convergencias entre las lenguas romances (en una selección reducida y un poco arbitraria); por último, el quinto subcapítulo, muy breve, contempla las perspectivas para los próximos decenios: las variedades y los modelos elásticos opuestos a los «purismos totalitarios» (89), un núcleo lexical europeo y una gramática «panromance transnacional» (90) basada en ciertas reglas de conversión inter-romances. En distintas citas (43,45) el autor hipotiza (con mucha razón) la existencia de variedades “pidginizzate” (o “pidginizzanti”) del latín las cuales, a pesar de no estar documentadas directamente, son extremadamente probables, es más, normales en cualquier contacto lingüístico [cfr. a propósito Hall 1974, 74-76].

3. Las lenguas iberorromances tratadas son el catalán (64-65), el español (65-67), el gallego (67-68), el portugués (68-70), el aragonés (74-75) y el asturiano (75-76). El catalán que se formó en los Pirineos hasta el Doscientos relacionado con el dominio occitano y francés (de aquí los paralelos lexicales), se orienta posteriormente hacia Castilla. Se estudia los primeros documentos, la obra de R. Llull, la *Renaixença* en el Ochocientos y el estatuto del catalán del 1932 al 1939 y del 1979 en adelante. La cuna del español se encuentra también en las montañas (cántabras); en un principio era variedad del asturiano, después el español se desarrolla en Castilla, región fronteriza expuesta a continuas luchas. Tras la unión de Castilla y León, la *reconquista* difunde el idioma hacia el sur. Los primeros textos son relativamente tardíos (siglo XIII y los *fueros* siglo XII), con Alfonso X el Sabio el idioma da un salto cualitativo. El español, idioma que ilustra la importancia de la lengua en la formación de un estado fuerte, es el idioma romance más difundido en el mundo (cerca de 340 millones de hablantes), introducido como está en casi toda América Latina (donde todavía el proceso de hispanización no está completo). El gallego se habla en el territorio de los antiguos “Gallaeci”; idioma *koiné* (un poco artificial) de la lírica, viene sustituido hacia finales del medioevo por el castellano (el último acto oficial en gallego es del 1532). Aquí también adviene un renacimiento en el Ochocientos, en nuestro siglo se crean entes de tutelas y desde el año 1981 el gallego es cooficial en Galicia. Muy cercano al gallego y sin embargo distinto y autónomo es el portugués. Se desconoce si este idioma ha nacido del latín *in situ* o de la fusión del gallego durante el proceso de la *reconquista* (68) (en nuestra opinión las dos componentes no se excluyen sino se complementan). El portugués ha estado durante mucho tiempo bajo la supremacía del español que por poco ha llegado a ser “lengua techo” (ib.) también en Portugal. El número de hablantes asciende a cerca de 190 millones. Uno de los temas actuales de la filología portuguesa son las diferencias existentes entre el portugués de Portugal y el de Brasil y los tentativos de una unifi-

cación ortográfica [véase a propósito Winkelmann 1993]. El *aragonés* se pone al lado del catalán y castellano en cuanto a que se ha formado en el valle de los Pirineos. Navarra se transforma en reino en el siglo IX, Aragón en el XI; en esta época es costante la supremacía del catalán y del español. Posteriormente el aragonés viene absorbido por el castellano (existen hoy día cerca de 12 mil hablantes autóctonos). Desde 1982 éste tiene un estatuto de autonomía y se hacen tentativos de establecer una norma por parte del Consello d'a Fabla (75), pero viene combatido por los tradicionalistas que ven en el aragonés solamente un dialecto español (ib.). El *asturiano* proviene del latín de Asturias, es el idioma del primer grupo de resistencia contra los árabes que se desarrolló después en el reino Asturo-Leonés. Durante el periodo de la *reconquista* la ciudad de León, capital en el siglo X, viene repoblada por los mozárabes (75). [Siendo los mozárabes por definición habitantes romances bajo la dominación árabe, la repoblación de León parece implicar una despoblación previa de la ciudad.] El asturiano usado un tiempo en las actas notariales o en los estatutos urbanos (*fueros*), sufre la ya conocida supremacía del castellano, pero queda en uso como lengua de comunicación (*bable*), con cerca de 600 mil hablantes y es también hoy día objeto de tentativos para el establecimiento de una norma lingüística.

4. De lo dicho en el volumen sobre las lenguas romances se pueden hacer varias observaciones de carácter sea romance que iberorromance en particular.

4.1. El capítulo sobre los idiomas neolatinos está estructurado en modo diverso a los dedicados a las lenguas germánicas o eslavas, porque no se les dan los tratos (diacrónicos / sincrónicos) de cada idioma en sí. El subcapítulo sobre divergencias y convergencias no puede suplir a esto por estar dispuesto según los fenómenos / procesos, y no según las lenguas. Una breve lista con las características de cada lengua (ibero)romance, sería un añadido muy útil.

4.2. Nos parece discutible también el binomio *convergenca / divergenca* en sí mismo; de hecho, estos términos indican normalmente un *proceso* (de unificación resp. diferenciación), mientras en el caso aquí discutido se trata de paralelos / diferencias sin implicación de proceso.

4.3. En la página 42 se lee que los Árabes “aceptan junto a la lengua coránica el latín y los dialectos mozárabes derivados del latín de sus súbditos cristianos”. No está claro si la relación latín - dialectos mozárabes sea entendida como sucesión (cronológica) o como diglosia (en los primeros siglos de la dominación musulmana).

4.4. En la página 78 se dice que el sufijo incoativo *-sc-* permite unir el rumano, romanche, italiano y catalán (los cuales en el paradigma del presente limitan el sufijo a las personas 1ª -3ª y 6ª) en oposición al francés, occitano, español y portugués (que lo extienden a todo el presente). Hay que decir que, desde el punto de vista del entero sistema verbal, el español y el portugués se oponen a todas las otras lenguas neolatinas porque extienden el sufijo incluso a todos los paradigmas (*florecerá, florecerá, florecer, floreciendo, florecido* etc.).

4.5. En la página 87 se afirma que los clíticos son desconocidos al latín, y sin embargo, obviamente, también en latín debía existir diferencia entre “lo veo” y “veo a él” etc. aunque

si no se deduce de los textos clásicos. La diferencia entre los pronombres enfáticos y no enfáticos es probablemente un universal lingüístico, y de hecho, en los textos latinos populares se encuentran ejemplos como *pater tus, da mi* etc. (v. Pighi 1964, pág. 67 y sig.).

4.6. La pretendida gramática panromance transnacional (90) no es en verdad panromance porque actúa sólo con los cuatro grandes idiomas occidentales, mientras excluye al rumano que hoy día es tipológicamente al menos tan balcánico como romance. Sería por lo tanto más exacto calificar a esta gramática de pan-occidental-romance.

4.7. En la pág. 468, antes de citar una treintena de latinismos en vasco y en maltés, se dice que las palabras latinas están escritas en la forma del caso acusativo, siendo el acusativo en general la base de las formas romances. A esto no podemos adherir. Antes que nada, si se insiste en partir de una sola forma casual, tendría que ser citado, en todo caso, el ablativo, dado la caída de la *-m*. Pero, sobre todo, hay que precisar que mientras los casos latinos funcionaban, una forma casual no podía sustituir otra; más tarde cuando la declinación se reduce o desaparece, no se puede hablar más de los casos en particular, por lo tanto, ni siquiera del acusativo. Los sustantivos romances terminan por cristalizarse en una única forma, llamada *casus generalis*, en francés *cas-régime*; o con el término óptimo de G. B. Pighi (1964, *passim*) – *non-caso*. En nuestra opinión, es justamente la forma del *non-caso* la que continúa en las lenguas romances.

5. Como conclusión, las páginas sobre las lenguas iberorromances, así como el entero capítulo dedicado a los idiomas neolatinos, son por un lado densas y repletas de información, por otra parte sufren la ya comentada ausencia de una relación de las características de cada idioma. Por lo demás, los dos elementos (1. convergencias/divergencias, 2. listas de tratos lingüísticos) no se excluyen sino se complementan. A pesar de la evidente impostación sociolingüística, una reseña más completa de las características internas de cada idioma, no haría sino aumentar el valor del libro.

#### Obras citadas

G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, 1966.

R. A. HALL, jr., *External History of the Romance Languages*, New York, 1974.

G. B. PIGHI, *Lettere latine di un soldato di Traiano*, Bologna, 1964.

O. WINKELMANN, *Divergenz und Konvergenz der portugiesischen Orthographie in der Alten und Neuen Welt* en «*Varietas delectat*», Volumen en homenaje a Hans Goebel (bajo la dirección de Roland Bauer, Harald Fröhlich y Dieter Kattenbusch), Wilhelmsfeld, 1993, pp. 199-210.

# SUMARIO

|   |   |
|---|---|
| Drago Jančar<br>EL FRESCO DE CASTILLA ..... | 3 |
|---|---|

## LITERATURA

|  |    |
|--|----|
| Stanislav Zimic<br>DEL TÁLAMO AL TÚMULO: CLARA JERÓNIMA, VICENTE<br>TORELLAS Y ROQUE GUINART ( <i>Don Quijote</i> , IIª Parte, Caps. 60, 61) ..... | 11 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Daniel Torres<br>IMAGENES AMERICANISTAS EN EL <i>SAN IGNACIO DE LOYOLA</i> ,<br><i>FUNDADOR DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS</i> , POEMA HEROICO (1666),<br>DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO ..... | 27 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Pilar Úcar Ventura<br>EL MISTERIO DE LA MUERTE EN <i>LO INVISIBLE</i> .<br>MAETERLINCK EN AZORÍN ..... | 35 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Pilar Úcar Ventura<br>LA COMEDIA MORATINIANA EN EL ROMANTICISMO.<br>PERSONAJES BRETONIANOS ..... | 41 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| Mirta Yáñez<br>ESTATUAS DE SAL: LAS CUENTISTAS CUBANAS DE HOY ..... | 47 |
|---|----|

## LINGÜÍSTICA

|   |    |
|---|----|
| Dieter Messner<br>O PRIMEIRO DICIONÁRIO BILINGUE PORTUGUÊS QUE UTILIZA<br>UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA<br>(Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação II) ..... | 57 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca<br>CHRONICAS BREVES E MEMORIAS AVULSAS DE SANTA CRUZ<br>DE COIMBRA ( <i>P. M. H., Scriptores</i> , pp. 23-32) ..... | 67 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Florentino Paredes García<br>¿LA MÉDICA O LA MÉDICO? UNA APROXIMACIÓN<br>SOCIOLINGÜÍSTICA A LA ELECCIÓN DEL GENERO ..... | 79 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| Mitja Skubic<br>METÁFORA SINESTÉSICA EN <i>EL QUIJOTE</i> ..... | 89 |
|---|----|

## **VARIA**

- Pablo Fajdiga  
*LITTERAE SLOVENICAE EN MADRID* ..... 95
- Irene Mislej  
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESLOVENA ..... 97
- Luisa Futoransky  
LA MELANCOLÍA DE LAS PANTERAS NEGRAS ..... 101

## **RESEÑAS**

- APROXIMACIÓN A LA IMAGEN PETRARQUISTA EN LA LÍRICA ESPAÑOLA  
María Pilar Manero Sorolla: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, Estudios de Literatura Española y comparada 7, 1990  
(Alida Ares Ares) ..... 109

## **NUEVO DICCIONARIO DE AMERICANISMOS**

- Dirigido por Günter Haensch y Reinhold Werner, Tomo I - Nuevo diccionario de colombianismos, Tomo II - Nuevo diccionario de argentinismos, Tomo III - Nuevo diccionario de uruguayismos. Publicado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, Colombia, 1993  
(Jasmina Markič) ..... 111

## **LOS IDIOMAS IBEROROMANCES EN UNA PUBLICACIÓN ITALIANA RECIENTE**

- La formazione dell'Europa linguistica. Le lingue dell'Europa tra la fine del I e del II millennio*, Coll. Lingue d'Europa, a cura di E. Banfi, Firenze, La Nuova Italia, 1993  
(Pavao Tekavčić) ..... 113



Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

Real Academia Española, Madrid – España

**CUADERNOS DE HUMANIDADES**

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**DICENDA**

Universidad Complutense, Madrid – España

**EDAD DE ORO**

Universidad Autónoma, Madrid – España

**ESPAÑOL ACTUAL**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**HELMANTICA**

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

**INSULA**

Biblioteca Nacional, Madrid – España

**LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**REALE**

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

**REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**REVISTA DE LITERATURA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**THESAURUS**

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España



# **VERBA HISPANICA, V**

Izdala in založila

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik

Director

Mitja Skubic

Vse dopise nasloviti na

Se ruega enviar toda correspondencia a

Mitja Skubic

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2

SI-1000 Ljubljana

ESLOVENIA

fax: +386 61 125 9337

tel.: +386 61 176 9333, 176 9372

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por  
departamentos e instituciones de estudios hispánicos

Natisnila

Imprenta

Tiskarna PLEŠKO, Ljubljana

Ljubljana, 1995

