

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- «INTAVULARE», *tables de chansonniers romans (coordination générale: Anna Ferrari), II- Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*, 1- *a* (B.A.V., Reg. Lat. 1490), *b* (B.A.V., Reg. Lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657) par Madeleine Tyssens, *Studi e testi* 388, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- «INTAVULARE», *tables de chansonniers romans (coordination générale: Anna Ferrari), II- Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*, 2- *H* (Modena, Biblioteca Estense), *Z^a* (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb) par Lucilla Spetia, *Documenta et Instrumenta* 2, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.
- «INTAVULARE», *tables de chansonniers romans (coordination générale: Anna Ferrari), II- Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*, 3- *C* (Bern, Burgerbibliothek 389) par Paola Moreno, *Documenta et Instrumenta* 3, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1999.
- «INTAVULARE», *tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari), I- Canzonieri provenzali*, 1- Biblioteca Apostolica Vaticana, *A* (Vat. Lat. 5232), *F* (Chig. L.IV. 106), *L* (Vat. Lat. 3206) e *O* (Vat. Lat. 3208) a cura di Antonella Lombardi, *H* (Vat. Lat. 3207) a cura di Maria Careri, *Studi e testi* 387, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.

Anna Ferrari, en tanto que coordinadora de la colección, pone a nuestra disposición cuatro nuevos volúmenes de la serie "Intavulare", *tables de chansonniers romans*. Esta serie incluye cuatro secciones: cancioneros provenzales, cancioneros franceses, cancioneros italianos y cancioneros galaico-portugueses. Los volúmenes que aquí presentamos son los tres primeros de la sección francesa, coordinada por Madeleine Tyssens (1- *a*, *b* y *A* por Madeleine Tyssens, 2- *H* y *Z^a* a cargo de Lucilla Spetia, y 3- *C* por Paola Moreno), así como el primero de la sección provenzal (*A*, *F*, *L*, *O* a cargo de Antonella Lombardi y *H* por Maria Careri). Esta serie ha sido concebida y realizada como un proyecto unitario. Cada volumen consta de las mismas reglas, los mismos códigos y la misma presentación, lo que facilita mucho más su consulta. Allí donde los trabajos de Schwan (*Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlín, 1886), de Raynaud (*Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*, París, 1884), de Pillet y Carstens (*Bibliographie des Troubadours*, Halle, 1933) y de muchos otros aparecen anticuados e incompletos, los volúmenes de esta colección los actualizan y permiten a los investigadores un acceso seguro y de calidad a los múltiples problemas y pormenores de los cancioneros medievales. Se trata de investigar la estructura del cancionero y de determinar los puntos para los cuales, por accidente o de manera voluntaria, el proyecto de estructura inicial no ha sido realizado.

Para cada cancionero, el autor pone a nuestra disposición una descripción exhaustiva del volumen y de su historia, además de una bibliografía completa, toda esta información acompañada además de los cuatro índices siguientes:

RFE, LXXX, 2000, 3.º-4.º, págs. 407-431

- I- Índice de las obras.
- II- Índice sumario de los poetas.
- III- Índice alfabético de los poetas.
- IV- Índice alfabético de los *incipit*.

Estos índices permiten a los investigadores determinar cómo y dónde están copiadas las canciones del poeta que están estudiando, cuáles son las obras y los autores que figuran en el volumen, etc., y todo esto en una simple, rápida y precisa mirada.

La descripción del manuscrito resulta también utilísima. El análisis está realizado con sumo cuidado y precisión. Desde el tipo de pergamino, las medidas, la decoración, las notas de antiguos poseedores, hasta la composición misma del manuscrito (cuadernos, folios que faltan, etc.) todo se encuentra estudiado y resumido. Además, los autores de los volúmenes que tratan de cancioneros franceses intentan, cuando es posible, dilucidar qué posición ocupa el manuscrito objeto de estudio dentro del *stemma* general de los cancioneros franceses elaborado en su tiempo por E. Schwan.

Al final de los volúmenes, encontramos algunas reproducciones de los folios más representativos de cada cancionero, lo que resulta muy útil para estudiar la disposición del texto, las escrituras y la decoración.

La descripción del volumen provenzal resulta menos detallada que las de los volúmenes que tratan cancioneros franceses. Antonella Lombardi, en lo referente a los cancioneros *A*, *F*, *L* y *O*, elabora, en colaboración con Anna Ferrari, una descripción rápida pero completa. Maria Careri, por su parte, no se extiende más a propósito del cancionero *H*, ya que el investigador interesado en este manuscrito puede encontrar todo tipo de información en este otro volumen del mismo autor: *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, 1990.

Los volúmenes que estudian cancioneros franceses tienen unas introducciones mucho más completas. En el primer de estos volúmenes, Madeleine Tyssens se centra de manera particular en el cancionero *a*. Explica cómo los géneros están claramente agrupados por cuadernos, a pesar de que no se trate de la consecuencia de una repartición del trabajo entre varios copistas. Al final de algunas secciones, una estrofa de *motet*, de *chanson à refrain* o de *rondeau* ha sido añadida a fin de rellenar el espacio dejado en blanco. Esta disposición parece haber sido prevista desde el proyecto inicial, ya que estas obras cortas comparten a menudo un vínculo fuerte y natural con las obras copiadas antes. Así, podemos leer un *rondeau* de Adam de la Halle, transcrito después de veinticinco obras del mismo *trouvère*. No obstante, la particularidad más interesante de este cancionero es la sección de las obras de Guillaume d'Amiens, cuyo nombre sólo aparece en *a*. Madeleine Tyssens reconstruye, con gran precisión, las diferentes etapas que se sucedieron entre el proyecto inicial y la realización final de este cuaderno, y confirma así la hipótesis de Gennrich («Guillaume d'Amiens», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, V, Kassel et Bâle, 1956, col. 1087-1089): además de realizar la miniatura que lo representa, Guillaume d'Amiens dirigió el trabajo de los copistas que transcribieron sus obras. Por último, Madeleine Tyssens refuta la hipótesis según la cual el borrador conservado en la página de guarda final sería el del índice, y demuestra que se trata del borrador de las rúbricas.

En lo referente al cancionero *A*, Madeleine Tyssens, gracias a un análisis minucioso del manuscrito, reconstruye el contenido de los folios hoy desaparecidos. El cancionero *b*, de esa misma familia, apenas contiene *jeux-partis*. Se trata de un trabajo

cuidadoso, en el cual el copista ha dejado unos espacios en blanco al final de las obras que consideraba incompletas.

En el segundo volumen, Lucilla Spetia describe los cancioneros *Z*^a y *H* (manuscrito cuya parte provenzal, que lleva la letra *D*, ha sido estudiada por D'A. S. Avallé y E. Casamassima en *Il Canzoniere provenzale estense*, Modena, 1979-1982, 2 volúmenes). Prosiguiendo con el estudio iniciado en su artículo *Il Ms. MR 92 della biblioteca metropolitana di Zagabria (La filologia romanza e i codici, Atti del convegno*, Messina, 19-22 Diciembre, 1991, vol. I, págs. 235-272), demuestra el parentesco entre los dos cancioneros, que forman una familia distinta a todas las demás, y excluye así *H* de la tercera familia de cancioneros franceses (*S*^{III}), donde lo había colocado E. Schwan, quien no conocía *Z*^a (*Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, 1886, pág. 222).

Lucilla Spetia realiza un estudio completo y bien estructurado de las fuentes de estos cancioneros. Aprendemos así, por ejemplo, que *Z*^a tiene varias fuentes ya que, además de compartir un buen número de obras con *H*, otras canciones provienen de la misma fuente que la de los cancioneros franceses *KNPVX* y *O*. En cuanto al cancionero *H*, está revalorizado ya que constituye "un témoin important pour le grand nombre des *unica* qu'il conserve" (pág. 63).

No obstante, cuando sugiere que en el cancionero *H* «on peut repérer sporadiquement des microséries» (pág. 62), nos parece que Lucilla Spetia omite algunas de estas micro-series. En efecto, a parte de dos canciones de Renaut de Trie (XIX y XX), otras dos de Gace Brulé (XLII y XLIII), y algunas más que comparten la particularidad de pertenecer al género de las pastorelas o de tener un exordio invernal (pág. 62), hemos observado dos parejas de canciones que merecen toda nuestra atención. Se trata, en los dos casos, de una canción de Gace Brulé seguida por otra de Pierre de Molins: *Iriez et destroz et pensis* (R1590, canción XXIII) y *Chanter me fat ce dom criem morir* (R1429, canción XXIV), por una parte; *Cil qui d'amors me conseil* (R565, canción LIII) y *Quant foillissent li boscage* (R14, canción LIV) por la otra.

Ahora bien, Pierre de Molins era un *trouvère*, amigo de Gace Brulé, como lo demuestra Holger Petersen Dyggve (*Gace Brulé, trouvère champenois, édition des chansons et étude historique*, Helsinki, 1951, págs. 53-55). No sería, pues, muy lógico considerar que estas dos parejas de canciones hubieran sido transcritas de esta manera por pura coincidencia. Nos parece mucho más probable que estas obras hayan llegado a la fuente de *H* juntas, posiblemente copiadas en un mismo folio. De la misma manera aparecen transcritas juntas en *Z*^a dos obras de Gace y una tercera de Pierre de Molins:

R1795: *Quant l'erbe muert voi la foille cheoir* (142v).

R653: *N'est pas a soi qi aime coraument* (143r).

R1429: *Chanter me fet ce don je croi morir* (143v).

Un caso parecido se observa en el manuscrito francés *I* (Oxford, Bibl. Boléienne, Douce, 308 —un estudio de este cancionero está en preparación en la serie «Intavulare», por Nadine Henrard) en el cual encontramos la canción R1429, de Pierre de Molins, copiada junto a la R1536, obra que Gace Brulé envía al mismo Pierre de Molins:

*Di mon seignor de Molins qu'il te chant,
Qui par amors est plus pales que cendre*

Además, estas dos obras, tanto la de Gace (R1536) como la de Pierre de Molins, (R1429) son dirigidas a un tercer personaje, amigo común de ambos *trouvères*, Noblet.

Nos parece, pues, que se tendría que añadir estas dos parejas de *H* y las tres canciones de 2.^a a la lista de micro-series a la cual alude Lucilla Spetia. No se trata aquí de un pequeño grupo de obras de un mismo *trouvère*, ni de una serie de piezas que tratan un mismo tema, sino que son dos obras compuestas por dos poetas diferentes, amigos que se relacionan y evolucionan dentro de un mismo círculo de amistades, lo que motivó sin duda el hecho de que sus obras aparezcan copiadas juntas en varios manuscritos.

Paola Moreno, en el tercer volumen, procede a una reconstitución de los cuadernos hoy incompletos del cancionero *C*. Además, un estudio riguroso nos permite entender cómo se constituyó este cancionero, uno de los dos únicos cancioneros franceses organizado según el orden alfabético de la primera letra de los *incipits*¹. Paola Moreno confirma de esta manera la suposición de E. Schwan según la cual *C*, en lo referente a las canciones religiosas, comparte una fuente común con *V* (Paris, Bibl. nat. f. fr. 24406), mientras que, en el caso de otras obras, proviene de un antecedente común a *U* (Paris, Bibl. Nat. f. fr. 20050- Madeleine Tyssens nos ofrecerá dentro de poco el volumen de «Intavulare» dedicado a este manuscrito). Por otra parte, la lista alfabética de los *trouvères*, que contiene los géneros y la estructura estrófica de cada canción, en el caso de un cancionero como *C*, donde las canciones religiosas están mezcladas con las pastorelas, las *chansons d'histoire* o de cruzadas, resulta sumamente útil. No obstante, a propósito de los *jeux-partis*, Paola Moreno no ha notado que para siete de las secciones alfabéticas (ABCDGJS) aparecen copiados al principio de la serie, siguiendo las canciones de tema religioso o poco después:

A: dos canciones religiosas, una obra de Conon de Béthune, dos *jeux-partis* (R2000 y R365)

B: una canción religiosa, dos *jeux-partis* (R1949 y R1296)

C: dos canciones religiosas, un *jeu-parti* (R437)

D: una canción religiosa, tres otras obras, un *jeu-parti* (R876)

G: dos canciones, un *jeu-parti* (R1520)

J: una canción religiosa, otra canción, un *jeu-parti* (R1187)

S: una canción religiosa, otra canción, un *jeu-parti* (R1072)

¹ Tomaremos nota en este volumen de dos errores. Paola Moreno declara en la página 26: «Les sections ABDILQRT présentent aussi des chansons pieuses à la fin», pero se contradice en la nota 61 de la página 28 cuando añade: «6 feuillets coupés terminaient les sections BCEGHO, qui ne s'achèvent pas par des textes religieux». La sección B se acaba, a pesar de esta última afirmación, con dos canciones de temática religiosa (R426 y R648).

Por otra parte, una falta de precisión puede inducir a error al lector en la página 34. En efecto, leemos: «nous retrouvons sous la lettre A deux pièces contigües de Bestourné et trois de Gace Brulé». No obstante, las tres obras de Gace no se siguen directamente ya que entre la segunda y la tercera está transcrita una canción de Thibaut de Blaison (R1402), anónima en este manuscrito.

El manuscrito *C* no transcribe más de dieciocho *jeux-partis*. La mitad de estas obras están copiadas en un lugar privilegiado, al principio de las secciones.

Así pues, en la práctica, los volúmenes de la serie «Intavulare» nos permiten por fin el acceso a un trabajo seguro y preciso sobre los cancioneros, rectificando muchos errores acumulados y repetidos a lo largo de los años. Sólo lamentamos un detalle: por culpa de los límites impuestos por el espacio reducido que ocupan los índices, no ha sido posible anotar la doble numeración de ciertas obras de la lírica francesa. De este modo, las canciones R1199= R1751, R562= R115 o R565= R567 sólo figuran bajo el número R1199, R562 o R565, lo que puede llegar a desconcertar al lector acostumbrado a estas dobles numeraciones.

En conclusión, se trata de unos estudios claros, de fácil acceso, que llegarán a ser un instrumento imprescindible para los editores de obras líricas medievales.

EDITH DE LA MARNIERRE

PATRIZIA BOTTA (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*. Ravenna, Longo Editore, 1999, 349 págs.

La feliz idea de reunir en un volumen una colección de estudios dedicados a la leyenda y al mito de Inés de Castro en la literatura, propiciada por Patrizia Botta, ve ahora la luz en este espléndido volumen. Las dificultades de culminar con éxito un proyecto tan ambicioso como éste —financiado por la Università di Roma “La Sapienza” y el Instituto Camões de Lisboa— se han superado con creces al ofrecernos un libro que es algo más que una publicación colectiva de artículos sobre el tema. En efecto, los veinte artículos que se recogen —todos inéditos salvo el de Roger Bismut, publicado en 1988— van precedidos, sin contar las palabras de presentación y agradecimiento de la profesora Botta, por unas páginas de Renata Cusmai Belardinelli utilísimas para el lector curioso y para el investigador no iniciado en la materia. Ahí se presentan los hitos bibliográficos fundamentales en el estudio de Inés de Castro, las principales recreaciones literarias del mito y una bibliografía selecta —limitada a un centenar de entradas— para que el estudioso se mueva con seguridad en un campo tan especializado. De esta forma, el volumen se constituye en punto de llegada y a la vez en base fiable de partida para futuras indagaciones críticas. No estamos ante las habituales actas derivadas de un congreso ni tampoco ante una colección de artículos seleccionados *a posteriori* tras su publicación, sino ante una fórmula intermedia. Patrizia Botta invitó a colegas interesados en la leyenda y en el mito de Inés de Castro —entre ellos los más expertos estudiosos del tema— con la intención de reunir sus contribuciones, así que el volumen aúna la frescura del material inédito junto con la calidad de los participantes seleccionados previamente. Cabe decir que el nivel general de originalidad y calidad de los trabajos ha sido alto, y por ello debemos felicitar a la promotora y a los participantes; sería prodigioso que en una colección como ésta no palidciera alguna colaboración dentro del conjunto.

Luciana Stegnano Picchio (“Inês de Castro: radiografía di un mito”, págs. 19-25) dedica unas palabras de presentación para valorar la dimensión mítica del tema inesiano y nos invita a conocer directamente las contribuciones críticas que se recogen en el presente volumen.

Lía N. Uriarte Rebaudi (“Inés de Castro, mártir y mito”, págs. 27-34) parte de los hechos históricos para exponer seguidamente los pasos fundamentales en la creación del mito. No está de más recordar aquí los hechos: Don Pedro, el heredero portugués, se casa en 1340 con la princesa castellana Constanza Manuel, de cuya dama de honor, Inés de Castro, se enamora. El rey Alfonso IV de Portugal aparta a doña Inés a Albuquerque. Pero al morir Constanza en el alumbramiento de su tercer hijo, don Pedro la instala en el monasterio de Santa Clara de Coímbra y tiene con ella cuatro hijos. Temiendo el rey la usurpación del trono a los hijos de Constanza y haciéndose eco de las críticas de sus consejeros, manda matar a Inés, que es asesinada en 1355. Don Pedro se levanta en armas contra su padre y al morir éste, dos años después, manda torturar y ejecutar a los dos consejeros asesinos; declara luego haber estado casado en secreto con Inés, a quien ordena desenterrar y llevar con gran pompa al monasterio de Alcobaça, donde se levanta el mausoleo en el que se exhibe su estatua coronada como reina. El ámbito social y político en que se desarrolla la historia es tremendamente complejo. El primer testimonio conservado, el de la *Crónica del rey don Pedro*, del canciller Ayala, se escribió unos treinta años después de la muerte de Inés, sigue la *Crónica de don Pedro*, de Fernão Lopes (1.ª mitad del s. xv), la *Crónica de Alfonso IV*, de Rui de Pina (2.ª mitad del s. xv), y un poco después la de Rodríguez Acenheiro, antes de llegar al Canto III de *Os Lusíadas*. Uriarte analiza las variantes que va incorporando cada una de las crónicas y revisa luego las primeras manifestaciones poéticas del mito, las *Trovas* de García de Resende, los romances, cuya antigüedad es difícil fijar, y el Canto III en *Os Lusíadas*. Éstos serían los pasos por los que se convirtió en mito la historia trágica de unos amores.

Álvaro Alonso (“Rodríguez del Padrón, Inés de Castro y la materia de Bretaña”, págs. 35-44) deslinda qué debe la *Estoria de dos amadores* (Ardanlier y Liessa) —contenida en el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón y emparentada con la historia de Inés de Castro—, a las narraciones con materia de Bretaña. Parece que Rodríguez del Padrón tuvo a la vista tres narraciones: la historia de Anasteu (incluida en el *Merlín* del siglo XII y en el *Baladro*), el episodio de “Brehus sans pitié” del *Roman de Palamedès*, y la historia de Tristán e Isolda (hasta seis motivos coincidentes señala el profesor Alonso). Diversas partes de la leyenda inesiana se explican por estas fuentes, pero no el episodio más dramático: el diálogo del rey con la amante de su hijo, las súplicas de la joven y la muerte violenta de ésta. Las semejanzas entre la *Estoria* de Rodríguez del Padrón y la leyenda de Inés de Castro son numerosas; algunas de estas coincidencias no pueden explicarse sino por derivación de la leyenda inesiana, pero todas las fuentes que tratan la leyenda de Pedro e Inés son posteriores a 1440, fecha aproximada de la novela de Rodríguez del Padrón. ¿Cómo llegó a conocerla? No es fácil de explicar, pero desglosando con detenimiento los motivos coincidentes y divergentes en estas tradiciones, el profesor Alonso postula la hipótesis plausible de que Rodríguez del Padrón encontrara una versión más simple de la leyenda de Inés de Castro y la enriqueciera con elementos del Tristán. Luego, esa versión del poeta gallego actuaría como modelo influyendo en la evolución posterior de la leyenda, como confirman las versiones tardías del *Baladro del sabio Merlín* (por lo demás enriquecida con otras versiones del Tristán); de esta forma la *Estoria de Ardanlier e Liessa* pudo constituirse en elemento modificador a la vez de dos tradiciones, la inesiana y la tristaniana.

Aníbal Pinto de Castro (“Inês de Castro, da crónica à lenda e da lenda ao mito”, págs. 45-53) parte del célebre artículo de E. Asensio (“Inés de Castro: de la crónica

al mito" [1959]) para desarrollar los pasos que propiciaron la conversión de unos hechos cronísticos en leyenda poética y luego en mito cuando adquieren una intemporalidad universal. Tras las crónicas de Fernão Lopes y Rui de Pina, se detiene en la *Carta sobre a morte de D. Inês de Castro* de Anrique da Mota —poeta del *Cancioneiro Geral* de García de Resende— que aporta en la tradición inesiana la novedad de presentar los hechos bajo la apariencia de la visión dantesca y que es mucho más rica en matices que las *Trovas* de Resende sobre el mismo tema. Antonio Ferreira, en los inicios del teatro portugués, sólo tuvo que sacar partido a los elementos líricos y dramáticos que ya la imaginación popular había acumulado en los siglos precedentes. Señala los eslabones de Camões, Jerónimo Bermúdez (deudor de Ferreira para el autor), Diego Bernardes, Fco. Manuel de Melo y otros testimonios poéticos y teatrales pertenecientes a los siglos XVIII, XIX y XX que han contribuido a que esta leyenda, tan representativa del alma portuguesa, venciera las fronteras de la geografía y de la lengua portuguesas para convertirse en patrimonio espiritual de la Humanidad.

Gloria Beatriz Chicote ("*Yo me estando en Giromena: un proceso de descontextualización inconcluso*", págs. 55-66) reconsidera el romance de Isabel de Liar mencionado en el título y, por extensión, los que podemos incluir en el ciclo de Inês de Castro a la luz de las nuevas teorías de la oralidad, comprobando que los cambios que presenta son consecuencia de contextualizaciones y descontextualizaciones literarias y extraliterarias diversas. Destaca en esta comunicación el despliegue teórico que se pone en juego para interpretar unos fenómenos habitualmente explicados, con no menos sustancia, en clave de tradición y originalidad.

Roger Bismut ("*Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez", págs. 67-98) contribuye con un artículo muy interesante —ya publicado en *Les Lettres Romanes* en 1988— en el que acumula nuevas pruebas para demostrar que la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez es anterior a la tragedia *Castro* del portugués Antonio Ferreira y no al revés, uno de los problemas de literatura comparada pendientes de solución. Se inscribe, por tanto, en una serie de esfuerzos críticos por demostrar la prioridad del texto castellano y para ello, en esta ocasión, recurre a casos de malas traducciones, versos falsos, cacofonías imposibles en un texto original, incoherencias, etc. Desmonta en primer lugar la teoría de Teyssier y A. Roig según la cual sería anterior la obra que presenta una métrica más homogénea y, por tanto, Bermúdez habría traducido a Ferreira. Tras algún ejemplo de traducción incorrecta examina seis pasajes en los que demuestra de modo muy convincente la prioridad de la obra de Bermúdez, a la vez que la obra de Ferreira sería de ella "une pâle et désolante copie". Como complemento, el profesor Bismut nos proporciona una "traduction portugaise intégrale de la tragédie originale écrite en langue espagnole par Fr. Jerónimo Bermúdez". Se trata de una traducción que intenta respetar la métrica original de la tragedia de Bermúdez manteniendo endecasílabos y heptasílabos.

Alfredo Hermenegildo ("Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise laureada*", págs. 99-113) propone una lectura de las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez en clave política. Aunque su artículo se centra en la *Laureada* son abundantes las referencias a la *Lastimosa*. La idea básica para su interpretación es que en ambas obras se dramatiza el peligro que corre la paz del reino: en la *Nise lastimosa*, por la incapacidad del monarca; en la *Laureada*, por abuso de poder y crueldad del rey. Y según Hermenegildo, en cada una de las obras se concreta una idea distinta del príncipe: en la *Laureada* el monarca portugués construye su

propio deterioro dentro del marco ideológico del modelo político ético-cristiano, en tanto que en la *Lastimosa* el rey Alfonso manda asesinar a Inés por razón de estado, dentro de una concepción maquiavélica del poder. El análisis resulta sugerente y más aún cuando se estudian las vinculaciones de Jerónimo Bermúdez con la política de su tiempo al tomar partido en el problema de la sucesión en Portugal; por otro lado, resulta atractiva la idea de explicar ambas tragedias por la dramatización de dos concepciones distintas del poder. Todo ello le lleva a postular “la más que verosímil tentación de apuntar la presencia de dos autorías, la de António Ferreira latente en la traducción/adaptación hecha por Bermúdez de su *Castro*, y la del fraile gallego en la *Nise laureada*”. Hay que decir que el procedimiento utilizado para el análisis —las dos concepciones de poder— resultan útiles en la exégesis de ambas obras, pero de ahí a erigirse en criterio para dirimir el problema de la autoría de la *Lastimosa* hay un buen trecho. El propio autor reconoce que “habrá que seguir buscando nuevos indicios que permitan, algún día, dar respuesta a la persistente duda”.

Patrizia Botta (“Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”, págs. 115-131), que ya había publicado algunos trabajos previos sobre el romancero inesiano, se centra ahora en dos romances de autor, fechables en 1587, aplazando de momento el estudio general de esta parcela del romancero. Dentro de este ciclo de 16 romances conocidos (diez anónimos, seis de autor), Botta señala tres tipos en los seis más antiguos, los que preceden a Lobo: Tipo A, los que narran en primera persona femenina hasta que la protagonista es degollada; Tipo B, que narran en segunda persona masculina la noticia de la muerte y el entierro; y Tipo C, también en tercera persona masculina, que se centran en la venganza de don Pedro y las honras póstumas del cadáver. Todo parece indicar que ya hubo un ciclo romancístico anterior a las *Trovas* de Resende a pesar de que los romances más antiguos conservados son ya del siglo XVI; y también es probable que los nombres cambiados (Isabel de Liar por Inés de Castro, por ejemplo) figurasen así en versiones tempranas, que debieron componerse antes en castellano que en portugués. Los romances de Lobo, obras de juventud, pertenecen al tipo C en cuanto al punto de vista narrativo, si bien la materia narrada no se limita a la venganza y a la segunda parte de la historia. Por otro lado, Lobo introduce un excursus genealógico en el que alaba a los Condes de Lemos, poderosos protectores luso-españoles y descendientes por línea directa de Inés de Castro. Se trata de romances cronísticos que vienen a rendir tributo a la moda de la segunda mitad del siglo XVI de romancear episodios de las crónicas. Se ha pensado que los romances de Lobo derivan de las obras de Jerónimo Bermúdez, pero un estudio de las variantes y añadidos de los romances con relación a las obras del dramaturgo gallego revela que, aunque probablemente Lobo conociese las obras de Bermúdez —común actividad teatral, igual protección de los Lemos—, es muy probable que conociera alguna crónica —aún no precisada— o quizá otros romances anteriores.

Adrien Roig (“Le rêve d’Inès dans la tragédie *Castro* d’Antonio Ferreira”, págs. 133-153) examina la situación del sueño y su composición dentro de la obra, su paralelismo con el principio de la tragedia y, finalmente, la capacidad de evocación del mismo y su expresión poética. Se trata de un análisis pormenorizado de su estructura, así como de un comentario minucioso de los valores literarios de este episodio de especial lirismo en la tragedia de Ferreira. La traducción en verso francés de

los 108 versos del sueño, y su presentación bilingüe, suponen un ejercicio meritorio para lectores no familiarizados con la lengua portuguesa.

M.^a Rosa Álvarez Sellers (“Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara”, págs. 155-174) tras revisar los principales hitos de la historia hasta convertirse en leyenda y en mito, se centra en las correspondientes obras de Ferreira y de Vélez de Guevara. Así, mientras en el siglo XVI, Inés de Castro es una mala mujer que amenaza con llevar al estado a su perdición, un siglo después ya es una mártir de amor. Tanto Ferreira como Vélez ilustran dos concepciones dramáticas e ideológicas que responden a dos épocas y a dos mentalidades diferentes; mientras en el siglo XVI la obra de Ferreira refleja los peligros de la corte, con un rey rodeado de intrigantes, y es expresión de una estética clasicista (cinco actos, presencia del coro, predominio de la palabra sobre la acción, etc.), la obra de Vélez dramatiza la oposición típicamente barroca entre individuo y sociedad, introduce al gracioso Brito, complica la trama y dinamiza la acción para satisfacer las expectativas de un público acostumbrado a una nueva estética.

Renata Cusmai Belardinelli (“La *Inés/Nise* di dom Francisco Manuel de Melo: una breve nota”, págs. 175-186), que ya había editado los sonetos de F. M. de Melo en 1982, estudia ahora este rosario de 12 sonetos dedicados a Inés de Castro (publicados originariamente en 1628) y también el romance que apareció en 1649. F. M. de Melo fue un poeta gongorino de indudable importancia no sólo en la poesía portuguesa del setecientos, sino también en la castellana. Hijo de padre portugués y madre española, representa al prototipo de hidalgo español/portugués del Siglo de Oro, que se expresa con la misma soltura en español y en portugués. Esta colección de sonetos es la única que se dedicó a presentar la peripecia vital —vida, pasión y muerte— de Inés de Castro desde que está en prisión, pasando por la despedida de sus hijos y esposo, hasta su coronación póstuma. El análisis de los textos se realiza partiendo de los conceptos de *prisión* y *envidia* como elementos estructurales, elementos deudores de otro escritor de la época, João Soares de Alarcão, que en 1606 había publicado *La Iffanta Coronada por el Rey don Pedro, Doña Inés de Castro*, un largo poema de 323 octavas. Junto al análisis de los recursos, con predominio de los gongorinos, la autora viene a esclarecer un equívoco bibliográfico que ha consistido en atribuir al impresor Matheus Pinheiro la autoría de una obra titulada *Corona Trágica de Doña Inés de Castro*. Parece probado que se trata de una edición inexistente y que la única edición antigua de los sonetos es la de 1628; algunos hablaban de que en la edición de las *Obras Métricas* de Melo (Lyon, 1665), cuidada por el autor, también aparecían los sonetos, pero la realidad es que en ella sólo se incluye el romance que ofrece a Inés de Castro “En antiguo language”; en efecto, el poema se inserta en una tradición arcaizante de la poesía española que en realidad no correspondía a ningún estado de lengua concreto, aunque trata de imitar el castellano medieval. Los ochenta versos están agrupados en cuartetas que riman todas ellas en e-a (por error la autora afirma que consta de “venti quartine senza rima”) y recogen el adiós de Inés a sus hijos y la expresión del dolor de una madre, ya separada del esposo, en un alarde de fuerza y humanidad. Al presentarnos esta escena de la despedida, se potencian más los elementos líricos y dramáticos que los narrativos.

Adrienne Schizzano Mandel (“Inés de Castro’s afterlife in France”, págs. 187-197) centra su colaboración en dos obras francesas sobre Inés de Castro que destacan sobre las demás: *Inés de Castro* (1723) de Antoine Houdar de la Motte y *La reine mor-*

te (1942) de Henri de Montherlant. La primera, de extraordinaria influencia en la escena europea, se caracteriza por presentarnos en escena acontecimientos sensacionales, aunque está ausente el concepto de reinar después de morir y la macabra exhibición de la obra de Vélez de Guevara. Con *La reine morte* de Montherlant estamos ante un tratamiento más personal del mito; se incrementa el número de caracteres, se transforma el papel de algunos y se cambia el nombre de otros; es un drama psicológico y existencialista. En esta última pieza importan mucho las especiales circunstancias que rodearon su estreno en la Comédie Française en plena ocupación alemana. Las indirectas referencias a la guerra, la represión, el sacrificio por el bien del país otorgan especial significado a la obra. En el análisis de su contextualización en la Francia ocupada está el mayor mérito de esta comunicación sin dejar de lado que muy pronto, desaparecida la opresión nazi, se convierte en un clásico contemporáneo por sus cualidades intrínsecas: los personajes intentan definir el significado de su existencia y la protagonista, Inés, simboliza la alegría de la vida, la fe en el futuro.

Belén Tejerina ("*Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella: génesis de una leyenda europea", págs. 199-227) viene a enlazar en sus preliminares con la comunicación anterior al destacar el papel de la obra de Houdar de La Motte (se hicieron en la primera mitad del siglo XVIII diez ediciones y fue traducida nueve veces en seis lenguas). La obra de Comella es una tragedia de un solo acto (496 versos en romance heroico) estrenada en 1793 con música del popular compositor Blas Laserna. La acción se concentra en los episodios centrales: Inés lee la carta del padre de don Pedro que tendrá que elegir entre una infanta de Navarra o una de Castilla en el plazo de dos horas. La visita de don Pedro al rey para declarar la legitimidad de su matrimonio permite que Inés quede sola y pueda ser sacrificada, muriendo a la postre en los brazos de don Pedro cuando éste regresa. Con reminiscencias de Jerónimo Bermúdez y de Vélez de Guevara, Comella opta por respetar las reglas neoclásicas. Los tres manuscritos conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid ofrecen numerosas variantes que requieren un estudio de crítica textual más detenido que el esbozado por la autora.

Daniela Goldin Folena ("*Inés de Castro e il melodrama italiano: un incontro obbligato*", págs. 229-232) relaciona las recreaciones musicales del tema en los siglos XVIII y XIX hasta llegar a Verdi. Éste no llegó a componer una *Inés de Castro*, pero en febrero de 1844 —cuando estaba en la cresta de su producción— dejó anotado en un folleto entre sus proyectos melodramáticos el de la heroína hispanoportuguesa. El libreto sería de Cammarano con quien ya había dado forma a otro asunto español, *El Trovador* de García Gutiérrez. Es la única comunicación sobre una obra virtual, pero la adecuación y las posibilidades dramáticas del tema reciben un adecuado comentario de la autora.

Ettore Finazzi-Agrò ("*La Nise parodiata. La leggenda di Inês de Castro nella riscrittura burlesca di Eça de Queiroz e Olavo Bilac*", págs. 233-249) selecciona entre las recreaciones cómicas de la leyenda —producto en cierto modo del encubrimiento de cualquier mito— la del célebre novelista portugués y la del poeta brasileño. La tragedia de Eça, pieza incompleta, no es más que un divertido juego de sociedad cuyas peculiares circunstancias de creación explica el autor. La de Olavo Bilac es la obra de un parnasiano tardío que sería fuertemente vilipendiado por la posterior generación brasileña. La parodia nace, en este caso, de la superposición del registro alto del mito y el bajo de la cotidianidad y su recontextualización en una sociedad moderna. Dada la dificultad de consultar la tragedia de Queiroz, el crítico italiano

añade en apéndice la edición de dicho texto y dos dibujos del autor para su representación.

Norbert von Prellwitz (“Bosquejos inesianos de Miguel de Unamuno”, págs. 251-258) analiza la particular visión unamuniana del tema (en *Contra esto y aquello*) al prestar en un principio más atención a la esposa legítima, Constanza, que sería un contramito más profundo que el de doña Inés, ya que Portugal para el catedrático de Salamanca es “la patria de los amores tristes y la de los grandes naufragios”. En un posterior ensayo, escrito en 1908 con motivo de la visita al monasterio de Alcobaça y al mausoleo de los amantes, Unamuno devolvería el protagonismo simbólico a la linda Inés, la desgraciada amante que no pudo reinar sino después de muerta. Y aún después, la figura de don Pedro vengándose de los traidores, suplantaría el papel de doña Inés y encarnaría la auténtica tragedia. Unamuno ve Portugal con ojos románticos y en su evocación histórica, junto con la leyenda del rey don Sebastián, la imagen de los amores desgraciados de don Pedro y doña Inés le arrancan unas hermosas y apasionadas páginas.

Maria Leonor Machado de Sousa (“Inês de Castro no século xx”, págs. 259-268), bien conocida entre los estudiosos del tema por su libro *Inês de Castro na Literatura Portuguesa* (Lisboa, Biblioteca Breve, 1984) y también *Inês de Castro, um tema português na Europa* (Lisboa, Edições 70, 1987) empieza por explicar las razones de la pervivencia de este mito de raíz medieval en el siglo xx, mito que para muchos es el arquetípico del amor constante más allá de la muerte. No ha desaparecido la visión romántica, incrementada por el conocimiento masivo de los túmulos de Alcobaça. Los estudios históricos —y artísticos del mausoleo— vienen a completar desde principios del siglo xx las recreaciones literarias. Se ha discutido cómo murió exactamente doña Inés, si el casamiento secreto realmente existió, etc. La autora reseña también testimonios inesianos descubiertos en el último siglo, como la *Visão* comentada por Eugenio Asensio en 1959, por ejemplo, o la gran polémica internacional sobre la prioridad temporal de J. Bermúdez o de A. Ferreira, levantada por R. Bismut en 1975 y continuada por muchos otros. En cuanto recreaciones literarias destacan sobre otras muchas la de Antero de Figueiredo (*D. Pedro e D. Inês*, 1913) y la de Montherlant (*La reine morte*, 1942); la de Alejandro Casona (*Corona de amor y muerte*, 1955) se representó en Argentina, Francia y España, y desde el teatro, la narrativa o la poesía muchos autores optan por recrear el episodio histórico o los túmulos de Alcobaça, con mayor o menor fantasía. Son muchas las representaciones escénicas de obras clásicas y modernas sobre doña Inés en diferentes países, a las que habría que añadir las numerosas recreaciones televisivas, cinematográficas, operísticas y las incontables referencias de “fados” y canciones ligeras. La pintura de Mário Silva o Lima de Freitas y varias esculturas denotan el interés de los artistas plásticos por el tema. Y hasta el cómic, como no podía ser menos, recrea la historia de don Pedro y doña Inés.

Gilda Santos (“Jorge de Sena e Inês de Castro: nota sobre um silêncio”, págs. 269-272) destaca el fundamental papel de Jorge de Sena en los estudios inesianos, llenos de erudición, que paradójicamente no han tenido el reconocimiento necesario en la crítica posterior, especialmente por parte de Machado de Sousa.

Joseph T. Snow (“Inês de Castro en la óptica de Antonio Tabucchi”, págs. 273-281) examina el tratamiento antirromántico que Antonio Tabucchi otorga a la leyenda en su obra *I volatili del Beato Angelico* (trad. española, *Los volátiles del Beato An-*

géllico, Barcelona, Anagrama, 1991, págs. 34-39). En medio de una historia banal —casamiento oficial del príncipe, amores paralelos, etc.— sólo el sentimiento de monogamia de un don Pedro enigmático es el que lleva a sus últimas consecuencias lógicas el macabro desenlace de la historia. Todas los pasos de la historia son conocidos; sólo la no banalidad del amor de don Pedro es lo que hace que haya algo que contar. El plano de la realidad —ajusticiamiento de los consejeros del rey— se conjuga con el de la fantasía —la recuperación del tiempo robado a los amantes— ofreciéndonos una óptica inusitada de la leyenda.

Dorothy S. Severin (“John Clifford’s *Inés de Castro* (1990)”, págs. 283-285) comenta brevemente las peculiaridades de la obra escrita por John Clifford, autor que ya había adaptado numerosas obras del Siglo de Oro español. Argumentalmente la obra presenta múltiples aspectos novedosos: toda la acción sucede en una hora, el rey advierte de su peligro a Inés, se da importancia desusada a Pacheco, que al margen del rey decide matar a Inés y a sus hijos, etc. Pero a la vez hay elementos arcaicos que distancian la acción del espectador y la envuelven en un aura de misterio, como la presencia del coro, la imagen alegórica de la Muerte representada por una Vieja o la aparición del fantasma de doña Inés. La obra ha sido transformada en ópera recientemente por James MacMillan y representada en 1996, en el Festival de Edimburgo, por la Ópera Nacional Escocesa.

Salvador Rebés Molina (“*Isabel de Liar* y *La dama enterrada* en la tradición catalana”, págs. 287-335) estudia las numerosas versiones de estos dos romances —58 de *Isabel de Liar* y 179 de *La dama enterrada*— en un intento de aislar lo peculiar de la tradición catalana. Sabido es que el romancero en Cataluña no arraigó especialmente y que la mayoría de los romances conservados versionan temas castellanos. No obstante, en este caso el cotejo de tan abultado material con los romances antiguos de Isabel de Liar permite, en efecto, apreciar deudas, contaminaciones, así como concesiones a la ambientación cotidiana tan frecuente en género tan popular como el romance. Interesante es comprobar cómo a menudo es una reina celosa la inductora del crimen y no el rey apelando a una razón de estado; modificación ésta que se explicaría por un intento de convertir el relato en una exaltación de la soberanía real. Tanto en uno como en otro romance parece que muchas de sus versiones se remontan a unos arquetipos distintos de los conservados en pliegos y cancioneros, y su presencia en Cataluña debió de ser muy temprana, dadas las analogías que presentan con los sefarditas de Marruecos. La premisa de considerar catalán todo romance transmitido por vía oral en Cataluña vale como acotación del campo de estudio, pero en rigor merece algunas objeciones; especialmente cuando las versiones conservadas delatan filiaciones lingüísticas complejas; más lógico sería hablar prudentemente de una tradición románica del noroeste peninsular y del sur de Francia.

Nada más me queda añadir que una empresa como la culminada por Patrizia Botta con la reunión de estos estudios sobre Inés de Castro, por su método y por sus resultados, supone un avance gigantesco en la exégesis de la literatura que versa sobre la reina muerta; y, más allá del caso presente, abre una vía interesantísima para abordar colectivamente temas similares, que permiten hablar con propiedad —en singular— de una literatura románica.

VÍCTOR DE LAMA

FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía moral (Polimnia)*, [ed.] por Alfonso Rey, 2.^a ed. revisada y ampliada, Madrid, Tamesis, 1999, 406 págs.

Con muy pocos años de distancia sobre la primera, la editorial inglesa nos entrega una nueva edición, muy pulida y mejorada, de *Polimnia*, la segunda de las musas del *Parnaso* (1648) quevediano, preparada por Alfonso Rey. Quizá el editor no ha subrayado la importancia de las diferencias —en anotación, puntuación, criterios, etc.— que hacen merecedora a esta nueva edición de los honores de “nueva” y no meramente “segunda”.

No es fácil encontrar buenas ediciones de la obra poética de Quevedo: el ingente trabajo que nos ha legado José Manuel Blecua está todavía pendiente de un refinamiento sistemático que salvaguarde todo aquello. Algo se ha hecho, pero siempre de modo parcial, con timidez. Por parcialidad no me refiero a un recorte del corpus, pues pienso que Quevedo debe ser, en efecto, antologado, por una parte, para que su lectura llegue a todo el que quiera; y estudiado y editado rigurosa y sistemáticamente, por otra. La edición de Alfonso Rey se inscribe en esta segunda tarea: el rigor del trabajo sobre una parte bien delimitada de las poesías de Quevedo, lo que habrá de permitir, desde luego, la confección de mejores antologías.

Polimnia, la segunda de las musas, bajo cuya advocación se publicó la poesía moral de Quevedo en la princeps de su poesía (*Parnaso español*, 1648), contiene un centenar largo de poemas, entre los que se cuentan el *Sermón estoico* y la *Epístola censoria y moral*, además de una deslumbrante serie de sonetos. El lector echará de menos, entre otras cosas, las silvas de Quevedo, que llegaron —y tarde— sólo a la edición de *Las tres últimas musas castellanas* (1670). Pero todo esto constituye el objeto de estudio de los primeros capítulos, que se encontrará, además, por extenso, en otra monografía de Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española* (Madrid, 1995).

La avanzadilla crítica del libro presenta, en efecto, con la envidiable precisión de Alfonso Rey, lo esencial sobre *La edición póstuma de la poesía de Quevedo, La ordenación en “Musas”, Quevedo y “Polimnia”, Las anotaciones de González de Salas*, y una extensa, densa y documentada parte sobre *Transmisión textual*. Y cuando digo lo esencial no me refiero a que se haya desdeñado ir al detalle para trazar un panorama divulgador, sino que, precisamente, se ha sabido seleccionar lo que realmente interesa para argumentar sobre el nervio mismo de la cuestión. Se encontrarán en esas páginas, enunciados con claridad y precisión, los aspectos esenciales que conducen a una lectura histórica fundamentada de *Polimnia*. Tampoco significa eclecticismo crítico; Rey toma posición, razonada, sobre la mayoría de los aspectos clave; así por ejemplo, con respecto a *Flores de poetas ilustres*: “La singular atención concedida en la *Tabla* a los poemas de Quevedo obliga a contemplar la hipótesis de que éste hubiese supervisado la impresión de sus 18 composiciones e inducido esos comentarios” (pág. 16). O con respecto a la ordenación de las *Musas*: “En ausencia de otras pruebas, debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya. Si se acepta esta propuesta, hay que concluir que el diseño y contenido de *El Parnaso Español* son, fundamentalmente, obra de Quevedo...” (pág. 23), etc.

El lector se siente cómodo porque entiende cómo se le está llevando hacia la poesía de Quevedo, cuáles son los descartes, cuáles los enfoques y qué es lo que se pretende cuando se aborda el problema ecdótico.

El quevedista, sin embargo, se remueve con sus propias opiniones, cuando no coinciden con las que se van asentando; pero no tiene nada que añadir, cuando, como es el caso, se producen desde el conocimiento riguroso y la argumentación trabada. Pondré algún ejemplo: se aceptan rápidamente las recientes (1997) tesis de Antonio Carreira (pág. 17) sobre la parca difusión de la poesía de Quevedo durante su vida. Ya hace más de quince años que maticé la diversa difusión de su lírica según subgéneros (satírica, amorosa, etc.) y lo puse en relación con el sustrato ideológico (ostentación verbal, recato burgués, etc.) Al hablar de difusión, no se puede meter a toda la poesía de Quevedo en un solo lote, pues de esa manera no se entienden las manifestaciones de sus contemporáneos —admirados de su éxito— ni las copias de decenas de manuscritos. Desde luego contraviene, por volver a nuestra propia edición, al mismísimo González de Salas, quien dice en el *Parnaso* exactamente lo contrario; y desdice a Pedro de Espinosa, a Calderón y a Jiménez Patón, por referirnos sólo a ecos tempranos.

La edición de *Polimnia* exige pronunciarse sobre las series o colecciones que parecen haberlo integrado: *Heráclito cristiano*, *Lágrimas de un penitente*, probablemente las silvas, etc. “En la práctica, editar estos poemas exige una toma de posición acerca de la ordenación de la restante poesía de Quevedo”. Para lo esencial, Rey juzga con respecto al *Heráclito* que “el poeta terminó por renunciar a él, reagrupando sus poemas según otros criterios y dentro de otras secciones” (pág. 29), es decir, para formar *Lágrimas de un penitente* (que se edita en 1670).

Muy interesantes son las disquisiciones sobre entresijos ecdóticos, por ejemplo las copias defectuosas y fragmentarias de fuentes por González de Salas, que sugieren estar copiando notas del propio Quevedo (págs. 36-8), con lo que, al tiempo que relativiza la anotación del erudito, revalora la edición del *Parnaso*, que parece proceder de autógrafos —o, al menos, apógrafos obtenidos por el propio Salas.

Alcanzada la conclusión que autoriza a *Polimnia*, el editor describe y ordena las 22 ediciones conocidas, para editar acto seguido las “versiones variantes”. Quedan, por ahora, sin aclarar las leves diferencias entre los mismos ejemplares de la princeps, quizá porque, obviamente, no pudo haber correcciones de autor en tanto se seguía el proceso de impresión: aquellas diferencias serán erratas advertidas por los propios impresores.

Rey no va más allá en la parte preliminar, no es meta ni función de este libro el abrirse a un campo crítico más teórico o interpretador, sino ajustarse a las normas de la crítica textual para reproducir un texto clásico accesible al lector culto, de modo que en la siguiente sección, tras la nota sobre “Disposición del texto”, se edita y anota *Polimnia*.

Si ajustado y riguroso es todo el estudio previo, admirable resulta la edición y anotación de los 112 poemas. El lector lee ahora —y en muchos casos por primera vez— el concierto poético al que se añade la voz moral de Quevedo, pues Alfonso Rey ha ido reflejando cuidadosamente autores, obras y pasajes que iluminaron la inspiración moral quevediana. Se debe señalar, por tanto, que no podíamos leer plenamente poemas como el soneto *Tirano de Adria el Euro, acompañada...* (89), la anotación de Rey nos devuelve el instrumento a la sinfonía de la que forma parte; las resonancias son admirables. Y eso significa dejar los textos dispuestos para su entendimiento e interpretación crítica, situarlos en el terreno cultural al que pertenecen.

También aquí ha trabajado Rey en un campo cuidadosamente delimitado, sin entrar en la tentación crítica —que relegó al libro ya señalado (*La poesía moral de Queve-*

do)—, de manera que no encontrará el lector juicios valorativos. El autor se asoma con prudencia al trasfondo histórico, no lo hace casi nunca al biográfico, pocas veces se compromete con problemas métricos o retóricos. Nada de eso estorba la edición y lectura de los textos mientras no entre en litigio con problemas ecdóticos.

La mayoría de los textos se editan según la versión de *Parnaso español* (1648); pero se ofrecen al comienzo las “versiones variantes” de mayor calado. Esa ventana, me temo, no ha de cerrarse fácilmente. He aquí algunas muestras concretas: con respecto a *Miré los muros...*, he podido localizar en la Biblioteca Nacional el ms. que manejó Luis Rosales, con versión distinta (véase Edad de Oro, *Catálogo de Manuscritos Poéticos...*, Madrid: Arco-Libros, vol. VI, en prensa). De la misma manera, el hallazgo y consulta de los papeles que fueron de Luis Valdés —y que proceden, por tanto, de Aureliano Fernández Guerra— añade nuevos testimonios de algunos poemas (por ejemplo de *Señor don Juan, pues con la fiebre apenas...*) también de *Polimnia*; como esta curiosa versión manuscrita y de época del soneto 21: “Dichoso tú, pues sola tu cabaña / mozo y viejo te vio con llama pura / y te sirven de cuna y sepultura / techo de paja y suelo de espadaña.// ... y si huye la hora no te engaña... De lo que más igoras te aprovechas, / pues sin peregrinar reinos extraños / gozas en paz tumultos que deshechas”. Ambos casos muestran que conviene siempre dejar abierta la puerta a la aparición de nuevos exponentes textuales, alguno de los cuales puede documentar que existen versiones definitivas previas a *Parnaso*.

Los textos están bien leídos, cuidadosamente transcritos, primorosamente puntuados y anotados de modo coherente y sistemático en aquellos aspectos que Rey señala. De manera que las apostillas que siguen apuntan al primor.

Parece ambigua la nota sobre la simplificación de sibilantes (en pág. 145, porque se pierde el sujeto de “supone”), que debe querer decir, “porque las distinciones gráficas no reflejaban pronunciación distinta”. Yo siempre defiendo que lo que se respeta es la “ortografía fonológica” y no “fonética” (id.), aunque me parece que he perdido esa batalla.

Repondría la x de algunos originales, como el *esento* (25, 11). La puntuación es correctísima, una uña de gavilán de más: quitaría las comas entre coordinadas con “y” cuando no exista otra razón: “Traza es la cuerda, y es rebozo el velo” (87: 9; 56: 11). Por cierto, yo sí veo en este soneto la alusión del epígrafe a “monjas y beatas”, que se apoya en este v. 8, en donde “cuerda” —el cordón que ceñían los frailes y monjas— y “velo” aluden por metonimia.

Quizá hubieran debido indicarse rasgos de pronunciación que inciden en la calidad del verso y en su ritmo, por ejemplo que casi siempre “hora” evita sinalefa con la vocal anterior (aunque ho->lat. h-), como en Garcilaso.

Quitaría la tilde de “hechúra” en pág. 163, nota. La prevención sobre *oceanos* no resuelve lo que pasa en la rima de 19: 11, en donde sin duda es *océ-a-no* (“fabricando en azote el oceano”), pero encamina para la solución, pues la pronunciación ha de eliminar el proparoxítono. Alguna nota léxica hubiera contribuido al asentamiento crítico; en 99: 14, por ejemplo, se aprecia meridianamente que se evita la sinalefa por acento rítmico y no por h- (<lat. f-): “y más tu hacienda que tu’ hambre acaba”.

Rey evita la designación “cultismo semántico” en casos como *te prefieres* (pág. 169, lat. *praeferre*, ‘te colocas delante’), que procede de Dámaso Alonso-Lapesa, y que daba buena cuenta de un fenómeno tan frecuente en la poesía de Quevedo; prefiere explicar que es la acepción latina: es lo mismo, desde luego, pero no se entiende la renuncia a una denominación ajustada y ya admitida.

Las notas de reinterpretación léxica permiten una lectura correcta de los poemas; la duda es si, en bastantes casos, la nota especifica una acepción oculta para el lector actual (por ejemplo, un cultismo semántico, como *eminentes*, ‘altas, que sobresalen’, en 96: 11; *alto olvido* por ‘profundo olvido’, en 94: 3; *bulto*, ‘volumen’ en 95:2), una acepción contextual o —en el límite mismo de esta gradación— un juego artístico de carácter metafórico. Parece que, en tanto las dos primeras explicaciones, contribuyen a la lectura cabal del poema, la última penetra peligrosamente en el terreno de la elaboración artística, es de otro tipo, y al situarse en el mismo nivel que las anteriores, puede deshacer un efecto poético sin previo aviso. Parece indudable que son poéticamente correctos y no necesitan versiones semánticas vocablos como *prestar* por ‘comunicar o transmitir’ (el oro fundido *horror que a la ciudad prestó la sierra*, 95: 6), pues ambas acepciones ya estaban en latín y desarrollan la normal apertura semántica del verbo en castellano. Lo mismo ocurre con *inconstante* (‘mudable, incierto’) en 93: 11; *espléndidas* (‘ostentosas’) 94: 5. *Generoso* (‘noble’), en 92: 11; *Benigna* (85: 1) ‘favorable, protectora’; o la inflación de *mentir* y toda su familia etimológica (82: 4; y sobre todo 81: 7 y 10), etc. Sin embargo y poco después A. Rey nos aclara, oportunamente, que “este en dineros ásperos cortado” (95: 9) remite al “*asper nummius*” de Persio (3, 69-70); aquí la acepción léxica de *áspero* no está en su campo semántico inmediato, procede de una imitación directa. Lo mismo que el extraño adjetivo *rigente* (81: 2), que se explica por Eneida, 1, 648 («*palam signis auroque rigentem*»). La reconstrucción semántica de un sintagma obedece a reglas semejantes, pero parece oportuno anotarla porque en este caso no entran en juego solo valores semánticos inherentes a un término, sino los provocados por el juego sintagmático, es decir por la construcción del poema: *calamidades ricas* (75: 14), de ese modo queda cabalmente explicado por ‘desgracias ajenas que proporcionan riqueza’. No parece sin embargo que se necesite anotar *Reinas con majestad* (74: 5) y semejantes. Quizá sea la mezcla de la precisa y valiosísima anotación junto a otra demasiado obvia.

En fin, de una última serie sinonímica se hubiera podido prescindir: *injurias* se define como ‘injusticias, daños’ en 100: 12. *Tirano* como ‘usurpador’ en 97: 13; como ‘poderosos injustos’ en 96: 10; etc. *Señas* como ‘señales’ (90: 3); *vano* como ‘vacío’ (90: 13); etc. Incluso hay algunas de tipo morfosintáctico, como la de *Bien presumida* (89: 5), ‘muy presumida’ (sin embargo no se anota que la fórmula del verso —*bien... mal...*— provenía de un famoso verso de Góngora).

Todo este conjunto de indicaciones parecen apuntar a que no se ha encontrado todavía el modo de anotación semántica adecuada al léxico poético de Quevedo.

No se da siempre la traducción de los textos latinos, como se promete. Véase p. ej., 96, 99, 100. Y, en casos, la versión francesa de “Les belles-lettres” resulta más difícil que la latina (como en 98: 4).

Se mantiene la tilde desusada en los textos citados, en algunos casos como *Autoridades* resulta excesivo, sobre todo cuando la ortografía agrade demasiado (eres “el que a poco que no fuiste...”, pág. 293).

No entiendo la nota 101: 11, que señala escuetamente un “juego etimológico” en “más quiero verme pobre que anegado”, “sobre *magis volo*”.

El texto es tan limpio y tan riguroso que yo me atrevería a señalar, con suma timidez, algunos detalles de purista empecinado, tales como el de utilizar tal vez “pocio a pagar” (pág. 155, n.) y galicismos semejantes, al parecer y según Seco, también

en proceso de triunfo. En ese mismo sentido evitaría el “contempla” de pág. 180, nota. Evidente errata es la nota 7 de la pág. 217. Enmiendas insignificantes para esta espléndida edición de la poesía moral de Quevedo.

PABLO JAURALDE POU

La poésie amoureuse de Quevedo, textes réunis par Marie-Linda Ortega, Paris, Feuilles de l'E.N.S. de Fontenay/Saint-Cloud, 1997, 157 págs.

El océano poético de Quevedo permite navegar en muchas direcciones. Una vez que se han asentado textos, perfilado rasgos históricos, acumulado estudios y análisis de poemas, la crítica va imponiéndose la tarea de leer todo el corpus poético de Quevedo e intentar —desde perspectivas diversas— juicios globales, valoraciones, historiarizaciones. Para el libro que reseñamos, *La poésie amoureuse de Quevedo*, se reunieron en París diez prestigiosos profesores o investigadores, en envidiable coloquio que, debidamente asentado y limado, produce este libro, al parecer bajo la tutela —no se aclara muy bien— de Jean Pierre Etiénnvre, que se une a otros volúmenes colectivos, también muy interesantes, al menos al que publicaron Lía Schwartz y A. Carreira sobre *Quevedo a nueva luz. Escritura y política* (Málaga, 1997), y el que en Santiago de Compostela coordinó Santiago Fernández Mosquera, *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios* (Santiago, 1995).

¿Y bien? ¿Por dónde van los tiros? ¿Cómo se va a leer a Quevedo? Se trata ahora del Quevedo poeta, pero además del poeta amoroso de la Musa Erato y solo de Erato (queda fuera el “canta solo a Lisi”), por capricho de los programas superiores de Francia.

Uno de los modos de lectura lo da el artículo de Lía Schwartz que abre el volumen “La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante” (págs. 11-25). No es una formulación nueva. La profesora norteamericana viene asediando a Quevedo con trabajos espléndidos de rigor y conocimiento [como, entre otros, los recientes: “Hermenéutica filosófica y tópica literaria: a propósito de un soneto amoroso de Quevedo”, *Glosa* 4, 1993, págs. 167-187. “*Blanda pharetratos elegiae cantet amores*: El modelo romano y sus avatares en la poesía aurea”, págs. 101-130 de Begoña López Bueno (ed.), *La elegía*, Sevilla, Paso-Universidad, 1996. “Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII”, *Edad de Oro*, 6, 1995, etc.] que promueven y explican la lectura de la poesía de Quevedo a partir de la aceptación, combinación y reelaboración de una tradición literaria, que en este caso, apunta a las poéticas petrarquista, cancioneril y elegiaca, “que se completan con numerosos juegos intertextuales con los tratados más conocidos de la filografía renacentista” (pág. 20). Schwartz analiza, así, ejemplos concretos de sonetos, versos, tópicos e imágenes, que quedan perfectamente prendidos en la tradición del lenguaje amoroso y, de manera más amplia, en el sistema de ideas que se aceptaron para conformar la mentalidad de la época. Este sencillo comentario no hace justicia al rigor del planteamiento, conocimiento de las tradiciones y análisis de la retórica que Lía Schwartz realiza, en un ejercicio crítico tan sólido como coherente.

Otro de los trabajos del volumen, el de Mercedes Blanco, se realiza desde un aparato teórico conocido y admirado, *La Rhetorique du point*, aunque esta vez el ensayo

se centre en el mito y la hipérbole (págs. 113-129); el primero relativamente escaso en Quevedo, lo segundo, rasgo mayor de su poesía amorosa. Con el telón de fondo petrarquista, Quevedo inserta esos elementos en una doble dirección: el agigantamiento épico trágico del discurso amoroso, por un lado, lo que no deja de ser un derivado del neoplatonismo; y la curiosa expresión de un erotismo apenas disimulado, incluso crudo. La conjunción o el cruce de esa doble tendencia cree Mercedes Blanco que podría ser una “singularidad” de Quevedo, que estalla en sus sonetos más hermosos, como “En crespas tempestad del oro undoso” o “Cerrar podrá mis ojos la postrera”. Luego se explica el mito cuando funciona como el instrumento de la hipérbole, o el que sirve para crear —en términos de Gracián— la *agudeza por correspondencia*. El artículo se cierra con una excelente exposición de los sonetos volcánicos de Quevedo, aquellos en los que se apropia de las formas prodigiosas de la naturaleza.

Predominan en el libro los estudios analíticos, es decir, aquellos en los que el crítico lee y desguaza cuidadosamente un poema, para señalar cómo está hecho, cuáles son sus niveles de composición y, si es preciso, llegar al análisis molecular de secuencias, tópicos, frases, figuras, etc. Es el problema de este tipo de análisis que pocas veces nos permiten ver más allá de la minucia que es objeto de estudio y casi nunca nos contestan a por qué se ha utilizado aquella fuente, tal rima o la imagen dificultosa. Es decir: la desesperante tarea de crear tautologías, que anula la relación crítica (en términos de Starobinski). En realidad, si se trata de desentrañar el significado del texto, esa tarea habrá de ser “filológica” y se cumplirá objetivamente con diccionarios, repertorios e historias en la mano; pero si se pretende “crítica”, necesita de otras alas. De esa manera, Lauriana Fallay D’Este realiza un amable paseo cultural por todos los temas y tradiciones de la poesía de Quevedo, dejando aquí y allá un comentario sensato desde la lógica actual, pero poco productivo para quien quiera ir más allá de la lectura lineal de sus textos.

El enjuiciamiento de subgéneros distintos (la sátira, el romance, el poema amoroso...) por el mismo rasero aboca indefectiblemente a ese Quevedo variopinto y contradicho que cuesta encerrar en una sola personalidad. Pero esa transgresión de los subgéneros no es nada con la que realiza, en un artículo sorprendente (“Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo”), sobre todo desde el punto de vista metodológico, Antonio Carreira, que no quiere entender que cuando el escritor toma la pluma y elige un modo de expresión o una forma de expresión (por ejemplo: una silva o un romance) todo lo que sigue viene ya provocado por esa elección: tono, léxico, imágenes, etc., y que, por tanto, la perspectiva crítica está desenfocada cuando se rasga las vestiduras porque Quevedo, hablando de lo mismo, en un romance es frívolo y en un soneto dramático. Para aspectos de la prosa lo explicó muy bien Santiago Fernández Mosquera en un trabajo reciente y justamente citado. Bastaba con traer a colación los “actos del lenguaje” o, si se prefiere ser más vulgar, la sencilla elección de registros idiomáticos en el habla común. Para consideraciones de mayor calado sobre el mismo asunto, algo diremos más adelante. Por lo demás el prestigioso crítico gongorino elige con sumo cuidado algunos de los peores pasajes y poemas quevedianos (por ejemplo el soneto 377: “Aunque cualquier lugar donde estuvieras”), quehacer en el que muestra envidiable olfato y supina diligencia, para señalar juiciosamente lo detestables que son. Es un modo hartamente curioso de leer a Quevedo, que no merece aquí mayores comentarios. La poesía de Quevedo ya ha sido sancionada como interesante, valiosa, etc. —positiva, en definitiva—, durante siglos; preferimos par-

tir del juicio de Octavio Paz, Borges o Alberti a compartir los sistemas de valores eternos que luce el crítico gongorino.

La contribución de Marie Roig Miranda, en la línea de su vieja tesis doctoral, que ha ido puliendo con este tipo de interesantes trabajos, encuentra que nuestro poeta “est le poète espagnol que a subi le plus fortement l’influence de Marino, dans ses thèmes, dans sa rhétorique et dans ses schémas de rimes”. “La poésie de Marino était donc une nouveauté à l’époque, qui a conféré aux sonnets quévédiens un caractère de modernité délectable”.

Ignacio Arellano, sin embargo, prefiere pensar que Quevedo recibe todo tipo de influencias y, en consecuencia, ensaya todo tipo de expresiones, lo que explicaría su riqueza poética. No es la primera vez que se alude al “sincretismo ideológico” de la época —Arellano no utiliza esa expresión, se mueve exclusivamente en el terreno de los textos—, desde el que explicar la variación e incluso la contradicción. Los problemas del sincretismo son siempre los mismos: el miedo a la teoría, pues los poemas son así de complicados porque las fuentes e influencias son variadas, lo cual viene a ser lo mismo; la constatación de un fenómeno —riqueza y variedad— por el mero asentimiento de su presencia nos deja demasiado cerca del texto, demasiado lejos de una explicación convincente que nos lo explique.

Marie-Linda Ortega parafrasea algunos versos quevedianos en “Histoires d’Eaux: Job contre l’Etna”. Curioso es que algunas de las preguntas que ella se realiza vehementemente (“Pourquoi en même temps insister tant et tant sur le fait que le Je ne voit sa dame ni ne la regarde autrement que dans sa mémoire ou qu’en songe?” (pág. 105) quedaban contestadas en los trabajos quevedianos de Lía Schwartz, incluyendo el que abre este libro. El sicologismo en estos casos no es más que un residuo menor de la cultura literaria de la época, la asimilación de los tópicos de la elegía romana.

En fin, Naadine Ly, somete al soneto B 371, “Tras arder siempre, nunca consumirme” a un análisis detallado desde un punto de vista neorretórico. La eficacia analítica de N. Ly es evidente, de manera que saca a relucir toda la estructura significativa del poema, desde la gramática y desde la retórica, aunque no podamos por menos que experimentar que se están creando continuamente tautologías, obviedades (*antes* “a l’entrée du dernier tercet, nomme spontanément —c’est son premier sens— l’antériorité, une antériorité immédiatement projetée dans le futur (*antes muerto estaría...*”). Lo más llamativo del análisis de N. Ly es que el estudio métrico se reduce a un análisis de las rimas; ni por un momento se le ocurre señalar lo que pasa con otros aspectos métricos, particularmente con el sorprendente ritmo del poema (los tres primeros versos son una clara muestra de efectos rítmicos, nótase el cambio del acento de “nunca” por la posición métrica: “Tras arder siempre, nunca consumirme; / y tras siempre llorar, nunca acabarme; / y tras tanto caminar, nunca cansarme...” La inusitada riqueza métrica del soneto, que ahora no podemos detallar, ha pasado desapercibida. No quisiera, de todas maneras, que ese juicio empañara la valoración de un trabajo tan minucioso como sugerente.

Algo de lo que comentaba en el párrafo anterior puede servirnos para cerrar la reseña: Quevedo asediado por los rincones de los textos, asumido como un vocero sinfónico porque así la naturaleza es más bella: un Quevedo para la lectura, pero no para la reflexión.

PABLO JAURALDE POU

TRAPERO, MAXIMIANO, *Diccionario de Toponimia Canaria. Léxico de referencia oronímica*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Fundación de Enseñanza Superior de Las Palmas de Gran Canaria y UNED, 1999, 430 págs.

La toponimia, según Maximiano Trapero, es “una lengua funcional que en cada momento se muestra como «un todo» sincrónico propio de un territorio, pero, a la vez, es el resultado de una diacronía en donde las huellas de los distintos estratos léxicos son muy perceptibles, mucho más que en el léxico común” (pág. 28). Con esta declaración de principios, el profesor canario nos ofrece en las páginas iniciales de su *Diccionario de Toponimia Canaria* un verdadero tratado de lexicología y lexicografía toponímica, que sigue el dictado de su particular concepción de la toponimia, desarrollada antes en el libro *Para una teoría lingüística de la toponimia* (Las Palmas de Gran Canaria, 1995) y resumida ahora en los párrafos 7 y 8 del estudio introductorio del *Diccionario* que vamos a reseñar. Esta teoría, como muy bien explica Eugenio Coseriu en el prólogo del presente volumen (págs. 15-24), no es otra que la aplicación a la toponimia de la semántica estructural (en particular la teoría de los campos léxicos), aplicación que permite enfocar la toponomástica como una disciplina lingüística autónoma, con objeto propio y con finalidad en sí misma. Al describir la estructura semántica interna de los sistemas toponímicos, el autor pretende dar respuesta a dos preguntas: “cómo son los nombres de lugar y cómo se hacen en las lenguas y, en cada caso, en una lengua determinada” (pág. 15).

El *Diccionario de Toponimia Canaria* se abre con un ESTUDIO INTRODUCTORIO (págs. 27-71) en el que Maximiano Trapero expone una visión de la toponomástica general y sus aplicaciones a la modalidad del español de las Islas Canarias. En él justifica la importancia del estudio científico de los nombres de lugar, al tiempo que reflexiona sobre la utilidad de un diccionario de toponimia en el marco actual de los estudios filológicos. Estos hechos le llevan a afirmar que “como nombres que son, los topónimos deben ser estudiados por la lingüística, y específicamente —como nombres que significan— deben ser objeto también de la lexicología” (pág. 30).

A continuación, Maximiano Trapero explica las restricciones y las características de su *Diccionario*, que se concibe como un catálogo de términos organizados por orden alfabético, o como un glosario de registros toponímicos que, en gran medida, pueden encontrarse como apelativos en la lengua usual de Canarias. En cada uno de los artículos lexicográficos que integran este diccionario atiende al criterio semántico más que al aspecto formal del significante. Así, cada nombre analizado da noticia exacta de la presencia y la funcionalidad de los términos en la toponimia canaria en general y en la de cada isla en particular.

Sin desdeñar los planteamientos tradicionales de los estudios de toponimia hispánicos, en las entradas léxicas se datan los étimos correspondientes con el fin de “señalar el étimo común, antes de habilitarse como topónimo” (pág. 39). Pese a ello, Maximiano Trapero se aleja de las corrientes hispánicas de la investigación toponímica (que da prioridad a la etimología) para dar preferencia a los aspectos semánticos de las palabras que analiza por encima de todos los demás. Asume los criterios que en los estudios gramaticales han servido para distinguir los llamados *nombres propios* de los *comunes* y los aplica al campo de la toponimia, “donde todo término que funcione como tal es nombre propio por la función que cumple, pero por su propia naturaleza de lengua puede ser propia o común” (pág. 41). En este sentido, presta atención a las motivaciones

semánticas de los topónimos (nunca un lugar podría representarse con un nombre ajeno a las características concretas de ese espacio), a la etimología popular que en muchos casos ayuda a entender los significados (*Camino de Rameros*, para designar una senda por la que los lugareños iban a recoger la rama del monte, ha dado paso a la designación *Camino de Romeros*, por utilizarse ese sendero para la celebración de un rito ancestral encaminado a propiciar la lluvia) y a la creación metafórica, tan útil a la hora de interpretar determinadas creaciones léxicas (sobre elementos humanos, *Cabezas*, *Moños*, *Cinturas*, *Barrigudos*; sobre animales, *Lomos*, *Morros*, *Camello*; sobre conceptos y cosas, *Cielo*, *Cueva del Diablo*, *Castillo*, *Gorra*, entre otros muchos).

Los diferentes nombres de lugar se definen con criterios semánticos rigurosos, para dar cuenta de la diversidad de los objetos definidos. El autor no se limita a definir: prefiere describir las palabras y superar de esta forma las deficiencias metodológicas de otras publicaciones sobre toponimia que se convierten en visiones topográficas de unas cuantas palabras o de los elementos designados por esas palabras. Y aquí reside uno de sus grandes aciertos, en la concepción de la tarea de definir los vocablos con criterios onomasiológicos y semasiológicos, y en la necesidad de abordar su análisis bajo el prisma de los campos semánticos sometidos a oposiciones estructurales.

El ESTUDIO INTRODUCTORIO del *Diccionario* favorece, además, la reflexión sobre la estructura semántica del léxico de la toponimia (págs. 53-55), en la que Trapero toma como base el vocabulario de referencia oronímica para identificar tres grandes apartados divididos a su vez en 14 grupos funcionales que abarcan 50 campos o paradigmas léxicos básicos. Su hipótesis de estudio es que las estructuras del léxico propiamente toponímico (contenido en la toponimia) difieren a menudo de las de los campos correspondientes del léxico común (pág. 54). Estas observaciones sirven para afirmar que la toponimia es una “*lengua funcional* autónoma, aunque limitada a una función designativa” (pág. 22), algo así como “una lengua dentro de la lengua”, por decirlo con las palabras de Eugenio Coseriu (pág. 22). La CLASIFICACIÓN SEMÁNTICA GENERAL se desarrolla en las págs. 73-80, donde el autor expone con todo lujo de detalles, como si de un cuestionario toponímico se tratara, los tres grandes apartados de la estructura del léxico oronímico: la geografía y la naturaleza de los suelos, la morfología del terreno y, por último, la intervención del hombre en la naturaleza y el uso que ha hecho de la tierra. Después, en el DICCIONARIO (págs. 101-430), que ordena alfabéticamente las entradas, cada palabra se identifica con un número entre paréntesis que remite a las estructuras léxicas explicadas en la INTRODUCCIÓN.

La lectura atenta de las entradas del *Diccionario* permite observar las correspondencias entre el léxico común dialectal y el léxico toponímico. En esta tarea es preciso buscar las conexiones que se dan entre los topónimos y el vocabulario de la lengua funcional de un lugar, en este caso las Islas Canarias. Maximiano Trapero no descuida estos hechos y así, en las págs. 56-62, se detiene en la explicación, de una manera clara y sistemática, de las semejanzas y diferencias entre la toponimia canaria y la española peninsular y, más adelante, de las peculiaridades léxicas de cada una de las islas en el campo de la toponimia, para afirmar sin vacilaciones que cada isla tiene sus particularidades toponímicas derivadas de “las diferencias de sus respectivas geografías” y de “las peculiaridades lingüísticas de cada una de ellas” (pág. 60).

El *corpus* documental que maneja Trapero en este glosario procede de la tradición oral. Pero, para contrastar el léxico, ha acudido a una serie de fuentes escritas (págs. 62-71) que parten de la *cartografía militar* realizada por el Servicio Cartográ-

fico del Ejército, seguidas de los estudios sobre la toponimia canaria de Manuel Alvar y de Carmen Díaz Alayón. Entre las fuentes históricas menciona las crónicas de la conquista de Canarias, libros de viajes, mapas antiguos o el catastro. Por último, ha acudido a fuentes lexicográficas del español general y a estudios dialectales relacionados con la toponimia canaria, española peninsular y portuguesa. En fin, un conjunto diverso de noticias, unas modernas y otras antiguas, que sirven para verificar las bases primarias de la toponimia viva de las Islas.

Como anexos que agilizan la consulta del *Diccionario* nos ofrece el autor un *Índice alfabético de entradas lexicográficas* (págs. 83-92) y los *Mapas y municipios de Canarias* que menciona en el libro (págs. 93-100). Al final, las *Referencias bibliográficas* (págs. 417-430) ayudan a situar esta obra en el marco general de los estudios sobre el español hablado en las Islas Canarias y sirven de guía y modelo para emprender la realización de compendios semejantes en otras áreas lingüísticas del dominio hispánico. Y este es otro de los grandes aciertos del *Diccionario de Toponimia Canaria* de Maximiano Trapero: su valor como obra lexicográfica original y su enorme utilidad como ilustración de un método que, sin duda, ayudará a dar una visión nueva a la tradición española de estudios sobre toponimia.

PILAR MONTERO CURIEL

BECCERRA BASCUÑÁN, SILVIA, *Diccionario del uso de los casos en el español de Chile*, vol. 43 de *Études Romanes*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1999, 260 págs.

En este libro se presentan los resultados de un trabajo de investigación que trata el régimen de los verbos en español, pero desde el prisma de la norma chilena, en la medida en que ésta representa la “norma primitiva” o “uso etimológico”, en palabras de la autora. Según su opinión, tanto la gramática tradicional como las últimas corrientes de estudio se han centrado casi exclusivamente en investigar las razones geográficas y sociales que ayudasen a describir ciertas normas *parciales* en las que imperan el laísmo, el leísmo y el loísmo. Sin embargo, se ha descuidado el estudio del funcionamiento de los pronombres clíticos en el ámbito del español que ha conservado “la conformidad de uso con la función sintáctica” (pág. 11), a pesar de constituir éste el territorio más extenso. Desde esta supuesta carencia se articula el enfoque del presente estudio.

La obra se estructura en tres partes bien definidas. En la “Introducción” (págs. 9-18) se exponen el propósito, punto de partida y pautas de manejo del diccionario de valencias, núcleo de la investigación. En el diccionario propiamente dicho (págs. 19-238) se tratan alfabéticamente alrededor de 2.000 verbos, “en todas las acepciones que puedan llenar una sola valencia de objeto (directo o indirecto)”. La fuente de este corpus, que en principio sólo fue de 500 verbos, es, de forma mayoritaria, el *Diccionario de Uso del Español*, de María Moliner (MM en el resto de la obra). Las “Conclusiones” (págs. 239-258) profundizan sobre ciertos aspectos de la variedad de régimen en algunos verbos. Asimismo, en ellas se hacen consideraciones sintáctico-semánticas a propósito de las construcciones impersonales con *se*, de algunas estructuras predicativas y de otras con infinitivo.

En la introducción, la autora destaca la falta de sistematicidad que reflejan en general los diccionarios al registrar el régimen de los verbos, precisamente por el desequilibrio de perspectiva ya citado. Por ello, se propone como pauta considerar únicamente las construcciones de *un solo objeto*, en cuya identificación sintáctica se hacen patentes muchas dificultades. Esto contrasta con las construcciones en las que se llenan las dos valencias de objeto del verbo, ya que uno de ellos será directo y el otro, indirecto. Por otra parte, este trabajo se define como *lexicográfico*, porque se consideran alfabéticamente todos los verbos, en las acepciones relevantes construidas con un solo objeto; y como *sintáctico*, puesto que se tiene en cuenta el tipo de objeto (de persona, animado no de persona, inanimado) y el tipo de sujeto (con una clasificación idéntica a la anterior), así como el régimen preposicional de los verbos.

En cuanto a las normas de manejo del diccionario, además de las ya anotadas, hay que citar que el estudio se interesa especialmente por los verbos que se construyen con objeto de persona. Se omiten los verbos poco frecuentes, y se mantiene la numeración de acepciones del MM. Con respecto a éste, la autora critica la imprecisión de algunos términos empleados en la definición de los verbos ('algo', 'alguien', 'una cosa'), aunque señala que sólo en casos extremos se apartará de la redacción original.

Ya en el diccionario, cada verbo se presenta a través de un enunciado colocado a la derecha en el que se refleja su régimen. P. e.,

Importar Ac (O in) (S pers)
Dat (O pers) (S pers/in)

Ac indica si el pronombre clítico es de caso acusativo, y *Dat*, si es dativo. *O*, siguiendo a *Ac* o *Dat* señala si la unidad sintáctica es objeto directo (cuando se incluye en el paréntesis de *Ac*) u objeto indirecto (al incluirse en el paréntesis de *Dat*). También se consigna si ese objeto (directo o indirecto) es de persona (*pers*), animado no de persona (*an*), o inanimado (*in*). Lo mismo puede decirse del sujeto.

El objetivo del enunciado es permitir observar a simple vista la variedad de régimen de los verbos. En su primera línea aparecerá información sobre el caso acusativo, y en la segunda, sobre el dativo. Si en un verbo alternan ambos, en su enunciado se incluirá *Ac/Dat* (vid. *hastiar*). Si un verbo rige infinitivo, el enunciado llevará la marca *Inf* (vid. *permitir*).

Tras la exposición alfabética del diccionario, las conclusiones ofrecen una visión sistematizada de los verbos analizados. En primer lugar, se tratan los problemas en torno al caso, subdividiéndolos en varios apartados. Algunos verbos no presentan variedad de régimen: 1) siempre se construyen con acusativo, como *abandonar* ("A sus hijos lo abandonó aún siendo pequeños"); 2) siempre se construyen con dativo, como *desagradar* ("Le desagradan las personas groseras").

Entre los verbos con variedad de régimen puede haber una modificación significativa de mayor o menor grado. Se trata de verbos que indican un proceso o una emoción que se produce en alguien. Si el sujeto es animado de persona, aparece el caso acusativo, y ese sujeto se interpreta como agente de la acción verbal: "¿Por qué lo irritas?", "La madre lo consuela". Si el sujeto es inanimado, la construcción lleva dativo, y el sujeto es la causa de la acción verbal: "Le irrita verlo borracho", "Le consuela que no sea tan tonto". La relación mencionada se confirma al variar el régimen sin cambiar de sujeto: "Los chicos del barrio lo fastidian cada vez que pasa por allí"

(sujeto agente/ objeto paciente); “Los chicos del barrio le fastidian” (sujeto causa/ objeto experimentador).

En estos mismos verbos, cuando el sujeto es inanimado, el régimen varía sin una modificación semántica reseñable: “Lo/ le horroriza pensar que se está poniendo viejo”. Sin embargo, si el sujeto inanimado es un sintagma nominal, el significado del verbo se modificará según el régimen: “El deseo de encontrar el tesoro los animaba a proseguir la aventura” (sujeto agente/ objeto paciente). Como puede advertirse, de una forma general, la construcción con acusativo hace que el sujeto se interprete como agentivo, aunque no sea animado. En otros ejemplos, como “Lo(s)/ la(s)/ le(s) entristece constatar que la delincuencia juvenil va en aumento”, la opción del acusativo también da un carácter agentivo al sujeto, que no es de persona. No obstante, con estos verbos, si el sujeto es un infinitivo o una frase introducida por *que*, la tendencia general es el caso dativo. De cualquier modo, en construcciones con sujeto inanimado y caso acusativo siempre se puede interpretar que ese sujeto sintáctico ha adquirido características propias de los sujetos animados: “Su declaración los desconcertó”.

Otro de los cambios (no ya semántico) que puede producir la variación del caso se refleja en el trato de cortesía. En los verbos *acompañar*, *atender*, *compeler*, *complacer* y *servir*, de una forma general, el dativo sirve para marcar el respeto o la distancia, mientras que el acusativo es índice de una mayor familiaridad. Este fenómeno es denominado por Becerra *leísmo general*, ya que el pronombre de dativo puede referirse a un objeto de persona tanto masculino como femenino: “¿Le atienden a usted?”.

El apartado “de los verbos que se construyen con un pronombre de caso acusativo, de su pasiva refleja y de la impersonal con *se*” se centra en uno de los tipos de construcciones con *se* considerado anómalo por las gramáticas y ya tratado por M. A. Martín Zorraquino: “Se lo ve (al niño), se la ve (a la niña), se los ve (a los niños), ...”. En ellas el sintagma nominal entre paréntesis se siente como objeto directo, y se sustituye por la forma pronominal de acusativo. En el uso chileno, dentro de este tipo de impersonales, el pronombre clítico es de caso dativo (objeto indirecto), tanto para masculino como para femenino: “Lo respetan mucho aquí”/ “Se le respeta”, “La respetan mucho aquí”/ “Se le respeta”.

En cuanto a los verbos cuyo objeto va incrementado por un elemento predicativo, no presentan variedad de régimen: “La creía tonta”, “Lo han nombrado Rector”. La excepción es el verbo *llamar*, que se construye generalmente con acusativo (“En su casa lo llaman Pepe”), pero que puede optar por el dativo cuando el elemento predicativo no es un adjetivo o participio, sino un nombre propio que califica por antonomasia o un infinitivo: “Le agrada que le llamen Luis XIV”, “Por algo en catalán a hablar le llaman razonar”. En estos casos se da una fuerte analogía con *decir*.

Entre los verbos que rigen infinitivo, se distinguen dos tipos de cadenas verbales que la autora representa respectivamente a través de *puedo vivir* y *dejo salir*. En el primer tipo hay correferencia entre el sujeto del verbo conjugado y el del infinitivo. Ese infinitivo ocupa la valencia de objeto directo del verbo: “Daniel decidió seguir”/ “Daniel lo decidió”. Dentro del segundo tipo, se encuentran tres grupos: 1) Verbos que se construyen con acusativo: “Los contemplaba jugar”; 2) Verbos que se construyen con dativo: “Le he aconsejado dimitir”; 3) Verbos que normalmente se construyen con acusativo, pero en los que puede aparecer el dativo, con mayor o menor modificación semántica. *Hacer* y *oír* son los principales exponentes de este grupo. Entre “Lo hizo ver los peligros a que se exponía” y “Le hizo ver los peligros a que se ex-

ponía” puede interpretarse el paso de un acto coercitivo a un acto persuasivo. En el caso de *oír*, el acusativo proporciona al infinitivo un carácter activo (‘escuchar’), mientras que el dativo le atribuye un carácter neutro (‘percibir’): “Lo oí contar sus historias”/ “Le oí contar a una señora que...”.

En resumen, el trabajo de Silvia Becerra Bascuñán constituye una guía útil y ordenada para orientarse en la construcción de los complementos verbales, sobre todo porque expone con claridad cómo influye la naturaleza semántica del sujeto en la determinación del objeto (directo o indirecto) y, por ende, en el significado verbal. Así, este libro puede ser de gran utilidad a la hora de solventar problemas en la didáctica de la sintaxis. Sin embargo, aunque quede claro en la obra que la diferencia entre acusativo y dativo es, respectivamente, la proximidad y la distancia con respecto a la acción verbal, en algunos casos esos matices significativos pueden resultar muy forzados, como, entre otros, la distinción entre ‘acto coercitivo’ y ‘acto persuasivo’ en “Lo/ le hizo ver los peligros a que se exponía”. Por otra parte, un mayor cuidado en el aspecto formal, sobre todo en cuanto a las erratas, haría más fácil la lectura de este interesante estudio.

MARÍA ISABEL RODRÍGUEZ PONCE