

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

*The Cancionero de Cristóvão Borges*. Edition and Notes by Arthur Lee-Francis Askins (Ecole Pratique des Hautes Etudes, IV Section. Centre de Recherches sur le Portugal de la Renaissance, Textes I), París, Jean Touzot Libraire-Editeur, 1979, VII-356 pp.

Desde hace algún tiempo se tenían noticias de la existencia de un cancionero manuscrito, perteneciente a la Biblioteca de Rodríguez Moñino, de interés especial para la poesía peninsular del siglo XVI y, en particular, para el establecimiento de un canon básico de la lírica canónica. Esta colección de poesías, compuesta de 106 hojas, se publica, al fin, bien impresa, aunque con algunas erratas, bajo los auspicios de la Fundação Calouste Gulbenkian y gracias a los desvelos del profesor José V. de Pina Martins, director del Centre Culturel Portugais de París. La edición ha sido encomendada al profesor Askins, a quien se deben ya, entre otros trabajos, dos notables ediciones del *Cancioneiro de Évora* (Berkeley, 1965) y del *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (id., 1958).

De la minuciosa descripción e historia del manuscrito hecha por Askins, se concluye que el copista fue español, tal vez bilingüe, por su dominio del portugués, pero también porque sus vacilaciones ortográficas son menos acusables en las poesías en castellano que en las compuestas en portugués. El *Cancionero* estaba terminado en 1578, como indica una nota original en su primera hoja, aunque debe atribuirse a la compilación una fecha más temprana, quizá a finales de la década de 1560 o a comienzos de la siguiente, basada en las notas del desconocido compilador y deducida sobre todo de la fecha aproximada de los textos poéticos. Su propietario, al menos en 1578; pues el manuscrito pasó por varias manos, era el juez Cristóvão Borges Peguas de Meireles.

El compilador puso al frente del *Cancioneiro*, a manera de prólogo, una breve nota que dice: «Neste livro acharas piadoso lector obras dignas de seus autores, cujos raros engenhos ellas estão mostrando, e quã grande seja a fama dos taes elles per suas obras». A. señala cómo esta promesa inicial fue sacrificada, durante los años en que se fue formando la colección, a intereses personales más fuertes por temas específicos y a estimación ligera de las obras de un poeta determinado. El resultado artístico es, sin duda, menos interesante y valioso de lo que prometían aquellas palabras. «The collection —dice A.— that fills 97 of the MS's folios may now be considered rather less select as a result, but the modern reader's recompense is ample in the potential value to critical studies of the various texts that were gathered —many of which are the earliest known copies— and in the engaging quality of the anthology as a statement of the personal view of a cultured and educated man of the period» (p. 13).

A. muestra que el *Cancioneiro* está formado por tres colecciones con características propias, producto de tres etapas de recolección y transcripción, separadas quizá por varios años, lo cual explicaría que se hubiesen modificado las ideas expuestas por el compilador al comienzo de la antología. Estas tres colecciones o grupos de textos corresponden, siempre según A., a las poesías nn. 1-99, que reflejan las intenciones expuestas por el compilador en el Prólogo; textos 100-190, que por su contenido y forma parecen depender todavía del primer grupo, aunque en su selección han entrado ya otros intereses. El tercer grupo, formado por los textos 191-196, se aleja definitivamente de todo lo que le precede, concentrándose en un interés temático específico. Sin embargo, y pese a las particularidades de cada grupo, en todo el conjunto hay una evidente unidad.

El primer grupo (nn. 1-99) está formado por una extensa colección de sonetos, entre los que se intercalan composiciones en forma tradicional peninsular, seguidos por un conjunto de poemas en tercetos, estancias y octavas. Los poetas seleccionados, aparte algunos meramente incidentales, son representativos de buena parte de la poesía ibérica del siglo XVI: Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Camões, Manuel de Portugal y Francisco de Sá de Meneses. La mayor parte de estos sonetos, y de los mejores, son de Camões: de los 43 transcritos en este grupo, 28 son indudablemente suyos, y, según A., probablemente algunos más. Entre las obras en metro tradicional, aparte unas trovas colectivas, los textos camonianos predominan de nuevo. De 13 copiados, 10 son suyos y otros dos quizá también lo sean. Por lo que se refiere a las 13 composiciones en otras formas italianizantes, la situación cambia, pues Camões está representado sólo por dos fragmentos. En cuanto a los temas, predominan las reminiscencias petrarquistas, y junto a ellas, aparte temas ocasionales, se encuentran ecos clasicistas y poesías de inspiración bíblica y religiosa. Por lo que se refiere a la lengua, aunque se mezclan textos en castellano con los portugueses, predominan claramente estos. La opinión de A. es que la inclusión de textos castellanos se debe únicamente a la importancia de los autores, lo cual me parece discutible al repasar la lista completa de estos.

El segundo grupo de la antología muestra otro criterio en la elección de textos, en su ordenación y hasta en la separación lingüística de las poesías seleccionadas. La sección se compone de dos haces de sonetos separados por un pequeño conjunto de poesías en otras formas estrófcas. El primer haz contiene 46 sonetos, predominantemente de Camões, y sólo dos en castellano; el segundo, consta de 37 sonetos españoles principalmente de tema moral o religioso, espigados en las obras de los jesuitas Pedro de Tablares y Pedro Pablo de Acevedo, y otros de temas clásicos, pastoriles y petrarquistas. La sección central la forman, según la división propuesta por A., una elegía de Francisco de Sá de Maneses, en opinión de A., una égloga de Diogo Bernardes y una canción de Diego Hurtado de Mendoza, flanqueadas por cuatro sonetos españoles y una composición en dísticos latinos, todos por un desconocido poeta «M».

El tercer grupo, formado algún tiempo más tarde, reúne cinco composiciones, tres en castellano y dos en latín, de carácter sentencioso. A. incluye en esta sección unas trovas de Hurtado de Mendoza que, por su posición y tema amoroso quizá encajasen mejor como remate del grupo anterior.

Creo que los textos españoles copiados en este manuscrito —muestra, en general, del dudoso gusto del compilador en lo que a poesía española se refiere— no ofrecen variantes dignas de tenerse en cuenta; tampoco se descubren aquí textos valiosos inéditos. Además, la representación de poetas españoles es mezquina en primeras figuras, aunque más liberal en mediocridades. Como queda dicho, están mínimamente y mal representados Garcilaso y Hurtado de Mendoza, a quienes hay que agregar a Francisco de Aldana, Diego Ramírez Pagán y Hernán López de Yanguas, además de un Miguel Cid y, generosamente representados, los PP. Acevedo y Tablares. Añádase la novedad de 21 sonetos anónimos, pésimos todos, de los que A. no ha encontrado otro rastro manuscrito o impreso. Son los sonetos que corresponden a los números 143, 152, 153, 156, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 181, 184, 188, 189 y 190. Son también españoles los números 146 y 148, atribuidos a «M», y los números 155, 185, 186 y 187, anónimos, pero de los que se conocen otras copias. Queda aún alguna otra composición anónima en castellano más aceptable que esos sonetos, sin posibilidad, por el momento, de atribución a ningún poeta español o portugués determinado, como la elegía que comienza «*Ya la aurora venía* (n.º 67).

Por lo que concierne a los textos portugueses, es en ellos, y en particular en los de

Camões, o en los atribuidos a él, donde radica sin duda el mayor interés del *Cancioneiro* y hasta la justificación de su publicación. A. destaca la importancia del manuscrito para datar aproximadamente los textos camonianos, así como resolver problemas de atribución. Para esto tiene en cuenta dos importantes elementos de referencia: el Índice del *Cancioneiro do P. Pedro Ribeiro* y el *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, sugiriendo que la formación de los tres cancioneros debió ser coetánea, para lo cual aduce como prueba la serie de los primeros 46 sonetos de la segunda sección del *Cancioneiro Borges*. En efecto, existe una relación directa, en el material seleccionado y en el orden en que los sonetos están copiados en este manuscrito, con partes de la colección de Luís Franco y, aunque parcialmente, con el Índice Ribeiro. A. piensa que, por lo menos el *Cancioneiro de Luís Franco* y el de Borges, debieron tener, como fuente común, una más antigua colección de sonetos de Camões.

A. duda que puedan ser suyos los textos número 104, 140 y 141, este último recogido en la edición de 1598 de la *Lírica* camoniana y aceptado por los editores modernos del poeta. Rechaza por malo el n.º 143, mientras que sugiere la necesidad de buscar otras fuentes para confirmar la atribución de los números 142, 144 y 145. Los 39 sonetos restantes, cuya mayoría se publicó en las dos primeras ediciones de las *Rimas* —17 en la de 1595 y 14 en la de 1598, en tanto que los ocho restantes se publicaron en ediciones posteriores—, entran todos en el canon camoniano. A. destaca la temprana fecha de estos sonetos, camino abierto a futuros investigadores. Y no sólo esto: está también la no desdeñable cuestión de las variantes, aunque en este terreno habrá que caminar con suma cautela, ya que las copias del manuscrito son bastante chapuceras.

En cualquier caso, no escapará a nadie la importancia del trabajo de Askins, que deberá ser estudiado cuidadosamente. Ha puesto a disposición de los estudiosos un documento importante, al que pocos habían tenido acceso hasta ahora, ha hecho una lectura cuidadosa de los textos y los ha ilustrado con abundantes notas, donde se citan otras fuentes manuscritas e impresas en que se hallan recogidos, da las variantes y hace observaciones de diverso tipo, a veces preciosas por su riqueza de información, como ocurre, por ejemplo, en la referente a las famosas quintillas *Sobolas rios que vão*, a las que consagra nada menos que veintiuna densas páginas.

Los especialistas de Camões tienen ahora la palabra.

JOSÉ ARES MONTES

MAURIZIO FABBRI: *A Bibliography of Hispanic Dictionaries*. Imola, Galeati, 1979, 381 pp.

Con la contribución del Consiglio Nazionale delle Ricerche, que tan generosamente acude en ayuda de la investigación humanística, ha visto la luz hace unos meses esta importante bibliografía, fruto de una labor animosamente sostenida durante varios años. Con ella se inicia la «Collana Bibliográfica» de la ya prestigiosa revista *Spicilegio Moderno*, editada por el Istituto di Lingue e Letterature Straniere, de Bolonia.

Esta valiosísima obra de consulta recoge, en 2.485 entradas, todo tipo de diccionarios españoles, con inclusión de algún inédito, como el Diccionario de sinónimos de Tomás de Iriarte, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. A ello hay que añadir 583 títulos de Hispanoamérica y 51 de Filipinas, además de los apartados correspondientes al catalán (153 entradas), al gallego (23 entradas) y al vascuence (68 entradas). Cada uno de ellos es independiente, con numeración e índices propios, que dificulta algo la búsqueda.

Como instrumento de trabajo, es obra fundamental para la lexicografía hispánica, al facilitarse tanto la investigación como la difusión de las lenguas habladas en el ámbito

ibérico. Se incluyen en el volumen todo tipo de diccionarios, glosarios y vocabularios, no sólo de contenido lingüístico general (sinonimias, etimologías, homonimias, dialectalismos, jergas, proverbios, etc.) sino también de términos científicos y tecnológicos, enciclopedias y diccionarios plurilingües, aptos para la versión directa o inversa del español a todos los idiomas conocidos. El mismo hecho de haber podido compilar estos tres millares largos de títulos da idea de la enorme riqueza de nuestro idioma y del interés que suscitan las literaturas hispánicas en el mundo civilizado.

Frente a esta universalidad e importancia de lo español, llama la atención que sea el inglés el idioma elegido para la redacción de textos y epígrafes de una obra que tiene como base única de referencia el dominio lingüístico hispánico, aunque el autor lo justifica porque «dicha lengua constituye el medio de comunicación científico más comúnmente difundido». Comoquiera que sea, la obra merece los más cálidos elogios como obra de consulta indispensable en todas las bibliotecas públicas del mundo. Además de un índice de autores y otro de materias, que facilitan el manejo del volumen, hay un índice de lenguas, de sumo interés, por el que descubrimos, en una primera impresión y no sin cierta sorpresa, que el mayor número de diccionarios corresponde al idioma italiano, seguido muy de cerca por el ruso, y después por el portugués, el alemán, el latín, el inglés y el francés. Este orden, sin embargo, es bastante engañoso, porque incluye todas las ediciones plurilingües, en las que el español no suele estar muy bien representado. En cambio, al considerar exclusivamente las ediciones bilingües, el inglés queda en primer lugar, con 288 títulos, seguido del francés (126), alemán (107), latín (73), ruso (51), italiano (48) y portugués (27). En total, existen diccionarios bilingües del español con 67 idiomas distintos, a los que hay que añadir el más de centenar y medio de lenguas indígenas precolombinas cuya correspondencia con el español fue uno de los mayores logros culturales de los misioneros católicos en América Latina.

En todo repertorio bibliográfico, por muy exhaustivo que pretenda ser, hay que contar con las inevitables omisiones, que la hacen obra susceptible de mejora, pero que no disminuyen su valor y utilidad. A pesar del indudable esfuerzo realizado, también en ésta se pueden señalar algunas lagunas, que voy a indicar como sugerencias para sucesivas reediciones. En ocasiones, las más disculpables, faltan reimpressiones modernas, como la tercera edición, corregida y aumentada, del *Diccionario manual español-ruso* de Gisbert y Nizsky (Moscú, 1978) o la edición de bolsillo del *Diccionario secreto* de Cela. Faltan también primeras ediciones, como la del *Diccionario griego-español* de la Editorial Bibliográfica Española (Madrid, 1945) o la segunda edición «aumentada» del *Diccionario de dudas* de Manuel Seco (Madrid, 1964). Aunque discutible, sería conveniente la inclusión, por ejemplo de los *Estudios sobre los gitanismos del español* de Carlos Clavería (Madrid, 1951) o la *Diferenciación léxica de las lenguas románicas* de G. Rohlfs (Madrid, 1960).

Pero, sin duda, deben ser incluidos los siguientes títulos, que no encuentro citados: Ricardo Ponce de León y Florentino Zamora Lucas, *1500 seudónimos modernos de la Literatura española*, Madrid, 1942, 126 pp.; Arthur Enenkel, *Diccionario español-alemán*, París, Garnier, 1891; Henzy Neuman, *Diccionario portátil español-inglés*, París, 1827; Gutierre Tibon, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, UTEHA, 1956, 565 pp.; Antonio López de Zuazo Algar, *Diccionario del periodismo*, Madrid, Ed. Pirámide, 1977, 243 pp.; Tomás de Galiana, *Diccionario de los descubrimientos científicos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970, 272 pp. Con ellos la obra se perfecciona; pero sin ellos sigue constituyendo un insustituible medio de trabajo para uso de cuantos nos valemos del idioma como medio de expresión.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL

GONZALO DE BERCEO: *El Libro de Alexandre*. Reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson. Madrid, Gredos, 1979, 791 pp.

Hace ya tiempo que la crítica deploraba la falta de una edición asequible del *Libro de Alexandre*, pues la muy valiosa de Willis no cubría todas las exigencias previsibles. Las enormes divergencias entre los manuscritos del poema han alejado a los estudiosos de preparar un texto arquetípico y, durante muchos años, se han conformado con trabajar sobre las transcripciones enfrentadas de Willis. Sin embargo, el panorama ha cambiado notablemente: en 1979 han aparecido dos ediciones de la misma obra; una a cargo de Jesús Cañas y la otra preparada por Dana A. Nelson, que vamos a comentar.

La obra de D. A. Nelson comienza con la *Bibliografía*, dividida en «Fuentes primarias» y «Fuentes secundarias sobre la crítica textual, prosodia, historia literaria, etc.». Las «Abreviaturas» y la «Tabla de materias del estudio preliminar» cierran esta parte. A continuación comienza el estudio preliminar, que se extiende a lo largo de más de cien páginas, y que está dividido —fundamentalmente— en cuatro partes: método, ecdótica, versificación y lengua.

1. *Método*. La intención del editor es «aislar los numerosos pasajes que han sido afectados [...] y, en lo posible, proponer una enmienda plausible», para ello, se basa en la isometría y en la «economía de expresión resultante de la búsqueda del común denominador básico sito en el corazón mismo del *Alixandre* y de las obras pías identificadas de Berceo».

Creo que metodológicamente se parte de una postura errónea, pues *a priori* considera que el *Libro de Alexandre* es de Berceo: lo lógico y científico sería comparar la obra en cuestión con todas las obras del siglo XIII español, para poder llegar a una deducción de validez general: es evidente que el trabajo —entonces— resultará inacabable; en este caso, será necesario proceder a un muestreo lo más amplio y variado posible y no atenerse —sólo— a las obras de Berceo; cautela que habría que extremar en el caso de que se crea que el *Libro* es obra del poeta riojano, pues entonces cabe la sospecha que a lo que se aspira es a comprobar una idea preconcebida.

2. *Elección del manuscrito base*. El editor D. A. Nelson se basa en cuatro criterios: la proximidad al idiolecto del poeta original, la fidelidad léxica, la integridad relativa de los mss. y la fidelidad al orden original de palabras y de versos.

Por lo que respecta a la proximidad al idiolecto del poeta, D. A. Nelson observa que la suerte de la vocal intertónica en ciertas voces apoya el origen castellano o centro-norteño del poema. El autor utiliza frecuentemente formas sincopadas, rasgo raro en leonés, como demuestra el hecho de que los copistas de *O* no suelen aceptarlo. Viene a corroborar esta apreciación otra, basada en la conservación de la —d— intervocálica en *P* y su pérdida en *O*, lo cual hace pensar al editor que Juan Lorenzo no pudo ser el autor dado su origen leonés. Más difícil resulta establecer de forma clara una oposición dialectal basada en los rasgos morfológicos de ambos manuscritos (ya que hay abundantes excepciones) y en la fidelidad léxica (pues las alteraciones son numerosas y de ardua restitución). A pesar de todo, el editor decide utilizar el manuscrito *P* como base, si bien no renuncia a los términos «de más colorido y vigor», que aparecen en *O*. Esta elección se ve apoyada además, en otro aspecto: el de la integridad de los manuscritos; en efecto, *O* se muestra más deteriorado que *P* y presenta, a la vez, mayor número de versos espurios. El último de los criterios empleados por D. A. Nelson para establecer el manuscrito base es el relativo a la fidelidad al orden original de palabras y versos: la dificultad aumenta hasta el punto

de resultar prácticamente irresoluble; sin embargo, el editor se fija en los testimonios de Berceo (recordemos el empeño de Dana A. Nelson en atribuir al escritor riojano el *Libro*), para solucionar parte de los problemas que se le plantean; otros, son más fáciles de resolver ya que la rima o el metro exigen una corrección determinada: en este caso, *P* presenta sólo una tercera parte de las alteraciones de *O* y, por lo tanto, a la hora de decidir el editor se inclinará a favor de las soluciones ofrecidas por *P*.

Después de llegar a la conclusión de que *P* es superior a *O*, D. A. Nelson se decide a establecer el estema de la obra; pero antes de continuar se ve en la necesidad de describir los manuscritos que han transmitido el *Libro* y, por eso, en nota a pie de página, explica cada uno de los textos y fragmentos: pienso que el editor debía haberse ocupado de este requisito al comienzo de su introducción, pues continuamente se ha referido a los manuscritos en las páginas precedentes, sin aludir, por ejemplo, a la fecha de cada uno de ellos. Dana A. Nelson establece un estema del que no se puede deducir absolutamente nada, ya que las filiaciones de tres mss. son hipotéticas y las de *O* y *P* «están muy alejadas de Berceo en exactitud». Concluye este capítulo con unas observaciones acerca de distintos signos utilizados en la edición de la obra (no llego a comprender por qué estos signos no aparecen junto a las abreviaturas o a las siglas que preceden el estudio preliminar; el lector que se dirige al texto tropieza con serias dificultades para descifrar unos signos que se registran con cierta frecuencia en la edición).

3. *Versificación*. Es ya habitual en los estudios críticos de obras medievales considerar el arquetipo perfecto métricamente y pensar que las alteraciones se deben a diversos defectos de copia. Esta misma hipótesis de trabajo es la seguida por D. A. Nelson a lo largo de casi cuarenta páginas, en las que se ocupa de varios aspectos métricos: la rima consonante, las palabras-rima (espurias, imperfectas, falsas...) rimas acústicas, apócope, sinalefa, aféresis, sinéresis, etc. El editor se apoya —para llevar a cabo este estudio— en un amplio muestrario de términos y halla formas similares (cómo no) en las obras de Berceo. Por si fuera poco, D. A. Nelson consigue aislar elementos del arquetipo *A* (el manuscrito realizado por el mismo Berceo), del perdido *A*<sub>2</sub> (copia directa de *A*), etc.

El editor se ve obligado a resumir lo expuesto hasta aquí y así expresa su propósito a lo largo de las páginas de su estudio: «He querido mostrar la gran distancia que separa a *P* y *O* de la versión original de *A*, la cual redundaba en la inexactitud de ellos [...] *P* es copia más fiel en muchos puntos decisivos. Nuestra conclusión empírica se confirma al aislar versos de *A*<sub>2</sub> conservados intactos tanto en *P* como en *O*: son regulares en un noventa y seis por ciento». Además, D. A. Nelson reconoce su planteamiento inicial: «convencido como lo estoy, de que Gonzalo de Berceo es el autor del *A* habría podido [...] sobreponer al poema las formas claramente discernibles de su lenguaje y su estilo [...]. Trato de dejar que los manuscritos hablen por sí mismos en la medida en que lo permite su imperfecto estado, recordando que su arquetipo común, *A*<sub>2</sub>, debe de haber sido una versión considerablemente alterada». Un poco más adelante, el editor vuelve a hacer hincapié en su postura: «mi posición con respecto a la paternidad del poema está expuesta en una serie de artículos que han de aparecer un poco antes que esta edición. La falta de espacio impide repetir aquí demostraciones tan largas». Creo que, a pesar de todo, debía darnos una pista para que pudiéramos tomar postura en la cuestión del autor: todo el prólogo está construido sobre una hipótesis que en ningún momento se nos muestra. El editor debería considerar que lo más probable es que los lectores no hayan tenido oportunidad de examinar los artículos a los que alude, pues «han de aparecer un poco antes que esta edición».

Comienza la segunda parte de la introducción dedicada, casi por completo, a la lengua: el objetivo de este detenido estudio es justificar las lecturas que ofrece D. A. Nelson independientes de *O* y *P*. Para ello, se ocupa de la fonología, morfología y sintaxis en los dos manuscritos principales: el editor escoge —casi siempre— las formas más cercanas a la lengua de Berceo, con lo cual el texto que nos ofrece Nelson (es decir, el *A*) no nos sirve para hacer estudios lingüísticos, ya que son reconstrucciones hipotéticas hechas sobre una base preconcebida: siempre que algo no concuerda con la lengua de Berceo, el editor lo atribuye a alteración de los copistas. Es lástima que el enorme esfuerzo realizado para llevar a cabo el análisis de la lengua no se vea recompensado con unos resultados válidos, dado el error metodológico inicial —que ya he señalado— y el desorden general reinante dentro de la buena sistematización de cada epígrafe: el hecho de estudiar juntos los manuscritos *O* y *P* hace que se mezclen diversas tendencias lingüísticas; creo que D. A. Nelson podía haberse ocupado de las peculiaridades de ambos textos por separado, extrayendo —a continuación— las conclusiones pertinentes: al menos, sería más claro. En definitiva, en el largo capítulo de la lengua, los testimonios aparecen casi siempre en función de la lectura que ofrece el editor: hay pocos elementos objetivos, o lo que es igual, no nos encontramos ante un estudio meramente lingüístico, sino que el motor de estas cuarenta páginas es la justificación de unas lecturas textuales y no el conocimiento de la lengua del autor (sea Berceo u otro) o de los escribas.

A continuación, D. A. Nelson edita el texto, precediéndolo de un útil esquema de los episodios. A pie de página hallamos notas de variantes y filológicas en su mayoría. Poco es lo que se puede decir con respecto al texto: Nelson nos ofrece un «texto reconstruido», que no se atiene a ninguno de los manuscritos, por lo tanto casi todas las innovaciones pueden ser discutidas. Voy a hacer una serie de observaciones, todas ellas seleccionadas al azar. Veo frecuentes reposiciones de vocal final: *dizi[e]n* (18 b), *avi[e]n* (22 c), *dizi[e]* (24 c), *molie* (28 c), *farie* (28 c), *avie* (29 a), *chiquiell[o]* (29 b), *avie* (32 d), *vinie* (33 d), *tenie* (34 a), *vazie* (34 c), *prodie* (34 d), *querie* (37 b), etc.; sin embargo he sido incapaz de hallar en la introducción la justificación de estas restituciones; la abundancia de las mismas indica una clara tendencia contra la que lucha el editor con todas sus fuerzas.

Del mismo modo, son discutibles muchas reposiciones: *[ob]scureció* (8 b) es totalmente injustificable y más cuando tanto *O* como *P* ofrecen *es-*; nuestro editor sugiere que «los grupos cultos [...] están más de acuerdo con la cultura clerical de Berceo que la tendencia a la simplificación consonántica y a la ordinariez plebeya. En cambio, las ultracorrecciones han de deberse en la mayoría de los casos, aunque no siempre, a los copistas...» (p. 112). *Mag[ul]er* (14 a): ninguno de los dos manuscritos principales justifica la lectura; no creo que sea necesaria la *-u-*. En la estrofa 15d el editor repone una *a*: «semejava [a] Hércules»; hay muchas otras posibilidades antes de retocar el texto: «semejav'a Hércules» sería —tal vez— la mejor de todas ellas. Tampoco creo imprescindible leer *tol[li]o* (est. 50 a), por más que en la *Vida de Santo Domingo de Silos* (estr. 36 b) se pueda ver *tollio* en un contexto casi idéntico. Algo similar ocurre en *lum[n]e* y *relum[n]ava* (98 a) que según los mss. serían *lumbre*, *relunbrava* (*P*) y *lumbre*, *relampava* (*O*); pero, claro, Berceo usa *lumne* en la *Vida de San Millán* (328 b). Podríamos seguir aduciendo ejemplos incorrectos a mi parecer; con ello no haríamos más que echar albarda sobre albarda, a este híbrido creado por D. A. Nelson.

Hay otros aspectos de la edición discutibles también; en numerosas ocasiones se reduce una *-s-* convirtiendo en sorda la consonante y aunque la restitución creo que es correcta, nos hace reflexionar la enorme abundancia de ejemplos con grafía simple: *ovies[s]e* (31 d), *ces[s]es* (62 d), *pries[s]a* (81 a), *[je]junas[s]e* (126 b), *me[s]sajeros* (1287 a), *[a]vinies[s]e* (129 a), *muries[s]e* (129 b), *recibies[s]e* (1293 c), *vinies[s]e* (129 d), etc.

Concluye la edición de Dana Arthur Nelson con un índice analítico, de los términos comentados.

Tras este detenido examen de la reconstrucción crítica del *Libro de Alixandre*, podemos resumir nuestro punto de vista así:

1. Creo que D. A. Nelson parte de un error metodológico: considera —a priori— el *Libro de Alixandre* como obra de Berceo. En ningún momento aduce testimonios que puedan justificar esta postura. Por otra parte, este error le impulsa a confrontar los pasos oscuros o dudosos con otros textos de Berceo y a rectificarlos de acuerdo con las tendencias del poeta riojano: evidentemente, así se puede acercar mucho el *Libro* a las obras religiosas de Berceo, pero, posiblemente, no es lo correcto.

2. La elección del manuscrito base la hace, siempre, pensando en Berceo: no nos debe extrañar, pues, que se incline por aquellos textos que muestran una lengua más similar al riojano; no obstante, son numerosas las dificultades que tiene para reducir todas las alteraciones producidas por la ignorancia de los copistas. Como son muchas las obras de Berceo, D. A. Nelson encuentra pronto testimonios similares a los del *Libro* y rápidamente los adopta en su «reconstrucción crítica». Además, ¿para qué quiere elegir un manuscrito base, si luego lo relega a notas?

3. Debo manifestar mi escepticismo con respecto al estudio de la versificación: el editor considera procedentes del arquetipo A las formas intactas; del hipotético A<sub>2</sub> aquellas que pueden aceptarse con ligerísimos retoques. Por último, todos los errores y faltas deben atribuirse a los copistas de O y de P, únicos manuscritos conservados: si juzgamos las ediciones que defienden la perfección métrica de las obras de clerecía (recordemos, p. e., las del *Rimado de Palacio*), llegamos siempre a una desoladora conclusión: los manuscritos que se nos han conservado son —en todos los casos— auténticos engendros, monstruos abundantemente alterados por la incapacidad de los copistas; nunca ha llegado hasta nosotros el manuscrito perfecto. ¿Existió alguna vez?

4. El estudio lingüístico que lleva a cabo D. A. Nelson nos sorprende por varios motivos: debemos agradecerle su esfuerzo en tarea tan poco grata; es raro encontrar este tipo de estudios en las ediciones de textos medievales. Sin embargo, hemos de mostrar cierto temor, pues D. A. Nelson se inclina —consecuente con su idea— hacia aquellas formas más cercanas a Berceo, tachando las demás como errores de copia. Los resultados no nos sirven para profundizar en la lengua del autor, ni en la lengua de cualquiera de los manuscritos.

5. La reconstrucción del texto se basa en la isometría: para conseguir los alejandrinos perfectos, el editor no duda en ofrecer reposiciones de todo tipo, que llegan a repugnar a cualquier crítico por su distanciamiento de los textos conservados.

6. Dana Arthur Nelson ha actuado partiendo de la idea de que Berceo es el autor del *Libro de Alexandre*; promete la demostración de su hipótesis en unos artículos que ya deben haber salido. Mientras no conozcamos los planteamientos que justifican la atribución no podemos criticarla, pero sí podemos considerar polémico y de incierto rigor científico colocar el nombre de Berceo al frente del *Libro* y basar toda la argumentación de lengua y estilo en algunas similitudes con el poeta riojano. Siguiendo el mismo método, también se podría hacer a Berceo padre del *Libro de Apolonio*, por ejemplo, y no digamos de textos como el de la *Infancia y muerte de Jesús* donde su moderno editor encontró versos enteros del gran poeta riojano.

CARLOS ALVAR



RAMELINE E. MARSAN: *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV<sup>e</sup> siècles)*. París, Libraire Klincksieck, 1974, 695 pp + 12 grabados.

Muy pocos autores se han preocupado globalmente por la cuentística medieval española, materia tan interesante como dificultosa. Si exceptuamos el tema juanmanuelino, los estudios existentes son obra de eruditos de principios de siglo, preocupados en exceso por el problema del origen y transmisión de los cuentos. El libro de R. Marsan contribuye a llenar este vacío en el panorama de la crítica.

La obra está dividida en tres partes principales: 1) Situación histórica; 2) Introducción a los autores y obras empleados; y 3) Análisis temático. España desempeñó un papel de relevante importancia en la transmisión de la cuentística oriental. En nuestro país se dieron unas condiciones socio-históricas especiales, debidas a la convivencia de cristianos, moros y judíos. Para comprender esas circunstancias favorables a la difusión del cuento, R. Marsan examina la peculiar situación de la Península durante la Edad Media. Este planteamiento, inicialmente correcto, encierra la dificultad que supone trazar en poco más de cien apretadas páginas una síntesis de las condiciones históricas, sociales y culturales de la Península durante los siglos XI al XIII, más sus relaciones con Europa.

A continuación estudia con brevedad las obras y autores que utilizará en la última parte. Para ello divide su *corpus* de trabajo en tres grandes grupos: obras y autores árabes, hebreos y cristianos. La convivencia de las tres razas en el mismo suelo originará un intercambio de narraciones por vía oral o escrita. Respecto a las grandes colecciones orientales (*Calila e Dimna*, *Sendebär* y *Las Mil y una noches*) sostiene que los españoles las conocerían «soit dans les textes arabes, soit par la transmission orale» (p. 112). Las versiones castellanas no serían más que «prolongements naturels nés du succès». Esta afirmación no se ve desgraciadamente apoyada por la autora con ningún ejemplo concreto. Sin embargo, pueden rastrearse huellas que corroboran su hipótesis. La *Disciplina Clericalis* y *La doncella Teodor* son datos a su favor, pese a que el conocimiento por parte de Pedro Alfonso de material procedente del *Calila* y el *Sendebär* no es una prueba decisiva dado el trilingüismo del autor. Más convincente resulta la confrontación de dos cuentos de Juan Ruiz («La zorra que se hace pasar por muerta», 1412-1423 y «El corazón del asno», 893-903) con sus posibles antecedentes. El primero, semejante al capítulo XIX de *El Conde Lucanor*, pertenece a la rama oriental del *Sendebär*, aunque no se incluye en la traducción castellana del XIII. El segundo aparece en el *Calila e Dimna* con algunas divergencias frente al texto de Juan Ruiz. Ambos casos hacían pensar a F. Lecoy<sup>1</sup> en la existencia de recensiones árabes extendidas por la Península que no dejaron huella en las traducciones «casi oficiales» del XIII.

Retomando la hipótesis del gran estudioso francés podría añadirse el caso de los ejemplos XIX y XXII de *El Conde Lucanor*. La crítica<sup>2</sup> ha sido unánime en asignar como

<sup>1</sup> Las páginas que dedicó F. Lecoy a los cuentos en el *Libro de Buen Amor* siguen siendo insustituibles. Véase, *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*, París, Droz, 1938 (reedición acompañada de prólogo, bibliografía suplementaria e índice temático a cargo de A. D. Deyermond, Hants, Gregg International, 1974). Es interesante, en una línea muy distinta, el artículo de Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor Studies*, editado por G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books, 1970, pp. 177-218.

Los sugerentes artículos de F. Granja publicados en la revista *Al-Andalus* señalan como en obras literarias diversas reaparecen anécdotas y cuentecillos de origen árabe que fueron conocidos, aunque no traducidos, en la Península. Tras una larga vida de transmisión oral pasan a la literatura escrita en épocas y autores diferentes.

<sup>2</sup> D. Devoto, en una obra imprescindible para el tema, *Introducción al estudio de don Juan*

fuente directa e inmediata los capítulos VI y III del *Calila e Dimna*. Las variaciones entre ambos textos se deberían al empleo sistemático de la *abbreviatio* y al arte narrativo de don Juan Manuel. En el cuento XIX coincido con J. E. Keller<sup>3</sup> en afirmar la superioridad de la fuente sobre la reelaboración manuelina. El relato de don Juan Manuel resulta excesivamente esquemático comparado con el material del *Calila e Dimna*. Sin embargo, esta última versión omite el hecho de que el búho sabio, advirtiendo el peligro, escape con algunos seguidores. Don Juan Manuel coincide en este detalle con el texto sánscrito del *Panchatantra*<sup>4</sup>. Sin negar que el infante manejara la traducción de la corte alfonsí, puede también suponerse que conociera otras versiones escritas u orales que mantuvieran este detalle del original sánscrito, inexistente en el *Calila*.

En la enumeración de las obras de autores cristianos se descubre uno de los mayores aciertos de la obra de R. Marsan: «La amplitud de miras». El estudio de la cuentística española no debe reducirse a las mencionadas traducciones de textos orientales y a las conocidas colecciones, como la *Disciplina Clericalis*, *El Conde Lucanor*, *Libro de los gatos...* La autora se detiene también en los milagros de Gonzalo de Berceo, las «fazañas» del *Fuero de Jaca*, la obra de Alfonso X, la *Poridat de las poridades*, *El Regimiento de príncipes* de Egidio Romano... Todos estos libros no son estrictamente colecciones de cuentos, pero en ellos se insertan *exempla* con larga vida en la literatura posterior, así como temas y proverbios que reaparecerán en otras colecciones. No debe, pues, relegarse su estudio a la hora de trazar un panorama de la cuentística medieval en España.

Pero esta «amplitud de miras» se ve sorprendentemente recortada por la ausencia de otros textos tan importantes o más que los incluidos. ¿Cómo justificar el olvido del *Libro de Buen Amor*? Asimismo, dado que incluye la *Poridat de las poridades*, hubiera sido útil el empleo de otras creaciones de literatura gnómica. En el *Libro de los doce sabios* hay alusiones a ejemplos que reaparecen en otros textos de nuestra literatura. En el capítulo X se menciona el cuento de «Júpiter y las ranas» que desarrollará Juan Ruiz. El epílogo se relaciona con el relato XXXIII de la *Disciplina Clericalis*. En el *Libro de los buenos proverbios*, junto a interesantes fragmentos de la leyenda de Alejandro, se incluye el cuento de «Las grullas de Ibicus»<sup>5</sup>.

En relación con los datos de los textos manejados cabe hacer algunas observaciones. La bibliografía-anticuada en la mayoría de las ocasiones-favorece la acumulación de pequeñas

---

*Manuel y en particular de «El Conde Lucanor». Una Bibliografía*, Valencia, Castalia, 1972, p. 403, afirmó del cuento XIX: «Pocos ejemplos permiten apreciar tan exactamente las características del arte narrativo de don Juan Manuel como éste, cuya fuente literaria inmediata (y probablemente única) es el capítulo VI del *Calila e Dimna*». La misma seguridad se aprecia en R. Ayerbe - Chau, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, José Porrúa, 1975, y C. Wallhead Munuera, «Three Tales from *El Conde Lucanor* and their Arabic Counterparts», en *Juan Manuel Studies*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 101-117.

<sup>3</sup>J. E. Keller, «From Masterpiece to Resumé: don Juan Manuel's Misuse of a Source», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 41-50. Opinión contraria sostiene D. Devoto y R. Ayerbe-Chau.

<sup>4</sup>En *El Conde Lucanor*, ed. J. M. Blecha, Valencia, Castalia, 1969, p. 121, el búho viejo «desque vio que non le querían creer, partiose et fue buscar tierra do los cuervos non le pudiessen fallar». En el *Panchatantra*, traducción de J. Alemany, Madrid, Sucesores de Hernando, 1925, p. 272, «...después que le hubo dicho esto se marchó Vakranasa a otra región seguido de su comitiva».

<sup>5</sup>*Libro de los doce sabios*, ed. de J. Walsh, Madrid, Anejos del BRAE, 1975. Para las diferentes versiones del cuento XXXIII, consúltese la edición de E. Hermes, *The Disciplina Clericalis of Petrus Alfonsi*, London and Henley, Routledge/Kegan Paul, 1977. Del *Libro de los buenos proverbios* hay una edición reciente de H. Sturm en Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.

equivocaciones. Otras habrá que achacarlas a la lógica confusión originada por el abundantísimo material empleado. Por señalar sólo alguno de estos errores, en la página 122 se dice del *Libro de los engaños* que es una «traducción commandée par Alphonse X», mientras en la página 86 se había atribuido a su verdadero impulsor, el infante don Fadrique. Más adelante (p. 123), afirma que a partir de esta traducción el *Sendebär* pasó los Pirineos, aseveración que debe ponerse en duda. Se ha debatido en diferentes ocasiones cómo fue la entrada en Europa de esta importante colección, pero la mayoría de los críticos coinciden en descartar la influencia de la primitiva versión castellana, desconocida hasta el siglo pasado<sup>6</sup>.

Más grave resulta la insistencia en fechar la versión española del *Calila* «d'une année proche de 1280» (p. 139). Al no dar ningún nuevo argumento que justifique esta datación ni aludir a la polémica establecida en torno al tema, sospecho que se ha limitado a reproducir las palabras de A. G. Solalinde<sup>7</sup>. También se equivoca la autora al identificar el texto de la *Poridat de las poridades* con el Pseudo-Calístenes, cuando en realidad se trata de la versión española del *Secreta secretorum*, atribuida al Pseudo-Aristóteles.<sup>8</sup>

La tercera parte presenta el *corpus* fundamental de la obra, consistente en un índice temático dividido en las siguientes esferas: 1) Vida espiritual y religiosa; 2) Del príncipe; 3) Del hombre; 4) De la mujer; y 5) De los niños. Dentro de cada sección ha elegido unos temas dominantes y ha estudiado las variantes surgidas en la transmisión de los cuentos. Cada apartado va precedido de una introducción, quizá excesivamente breve para lo que cabría desear. Falta un estudio de las motivaciones ideológicas que subyacen en muchos de estos textos (el cuento como medio de aprendizaje, la temática del saber, las relaciones con la literatura consiliar y los «espejos de príncipes»...). De nuevo la autora podía haber empleado una bibliografía adecuada (el *Motif-Index* de Thompson o los más restringidos de Keller, Tubach y Bogg) que hubiera facilitado enormemente su tarea. A pesar de esto, la clasificación temática será de gran utilidad para estudios posteriores. Algunos análisis, como el del «Cuento de la Perrilla» (p. 527 y ss.), o todo el último apartado dedicado a los niños, resultan muy sugerentes. Merece también destacarse la inserción de un apéndice final donde recoge algunos de los textos utilizados en su estudio. Todo ello hace de la obra un loable esfuerzo por acercarse a un tema inexplorado y una base inicial desde donde proseguir las investigaciones.

MARIA JESÚS LACARRA

<sup>6</sup> Coincido plenamente con las palabras de J. Bédier, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, París, Honoré Champion, 1964, p. 137: «On peut se demander si cette traduction a jamais été lue par une autre personne que le prince castillan à qui elle était dédiée, et si ce groupe oriental n'est pas resté aussi inconnu aux poètes français et allemands que s'il leur avait fallu lire directement le texte syriaque ou le texte hébreu».

Un buen resumen acerca de la transmisión de esta obra y los problemas que plantea puede hallarse en la introducción de M. Epstein a su edición de los *Tales of Sendebär*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1976, p. 6.

<sup>7</sup> Para una síntesis puesta al día de los múltiples problemas planteados, véase el artículo de C. López-Morillas, «A Broad View of Calila e Digna - Studies on the Occasion of a New Edition», *RPh*, XXV, 1 (1971), 85-95.

<sup>8</sup> Véase la introducción de Lloyd A. Kasten a su edición, Madrid, Seminario de Estudios Medievales Españoles de la Universidad de Wisconsin, 1957.

ISABEL MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Sillerías de Coro*. Madrid, C. S. I. C., 1979, 478 pp., 397 ilustraciones.

Los que recuerdan la comunicación de I. Mateo en el Primer Congreso sobre el Arcipreste de Hita, publicada luego en las *Actas* (Barcelona, 1973), pp. 483-487, darán la bienvenida a este libro, que ilustra con creces lo que allí se dijo. En efecto, aunque entre las ilustraciones de las sillerías de coro de la época gótica (todas más tardías: desde 1380 hasta el reinado de Carlos V) no haya ninguna que revele un conocimiento directo del *Libro de buen amor* (los temas singulares han de relacionarse más bien con el origen norteño de algunos de los artistas), muchas de ellas se prestarían para iluminar el *Libro* con paralelos aun más pertinentes que los de la única edición ilustrada hoy a nuestro alcance<sup>1</sup>. La asociación actúa a varios niveles.

De representación gráfica y formulación verbal de gestos y ademanes; compárese la figurilla del brazal de la catedral de Zamora, representada en la figura 179, con la exhortación que J. Ruiz da como dicho proverbial: «por lo perdido no estés mano en mexilla», 179d (v. q. Berceo: «Sedié mano a maxiella planiendo so mal fado» SMill., 209b). Véanse también las figuras caídas en tierra que aparecen en sendas misericordias de la sillería de Plasencia (figs. 159 y 160), cuya postura, probablemente no ocasional, podría ilustrarse con las palabras del Arcipreste: «muchos de aquestos dan en tierra de palmas», 126d.

De circunstancias parecidas: véase la representación de la mujer enseñando a leer a otra en un brazal de Plasencia (fig. 325), y compárese con lo que escribe J. Ruiz de la protagonista de la segunda «aventura»: «Muchas dueñas e otras de buen saber las veza», 168d (esto en cuanto a la modalidad de transmisión si no al contenido del «saber»).

Véanse también las figuras tocando y bailando de la sillería de Sevilla (fig. 309) y otras representaciones que pueden relacionarse con juglares y danzaderas («siempre los pies le bullen...» 470d), las parejas que juegan a los naipes en una misericordia de Toledo y en un respaldo de la sillería de Sevilla (figs. 280 y 281); J. Ruiz en la copla 555 recuerda los estragos causados por el juego de tafurería.

Como motivo de reprobación, el paralelo más claro es el de la embriaguez: I. Mateo alude a varias representaciones de bebedores (p. 394), y reproduce una escena de la sillería de León (fig. 262)<sup>2</sup>, de dos hombres disputándose un pellejo de vino. La condena del vino en el *Libro de buen amor* (544 y ss.) fue señalada por A. Castro como una de las manifestaciones de la influencia islámica en el *Libro*<sup>3</sup>; contra tal tesis bien se pueden agregar ahora estos testimonios gráficos a los literarios ya aducidos<sup>4</sup>. La representación de mujeres bebedoras a la que alude I. Mateo, *ibíd.*, nos hacen pensar asimismo en la serrana monstruosa de la que el Arcipreste escribe que «bevería en pocos días caudal de buhón rico» 1013d, con lo que, como tantas otras veces, en el *Libro* (y en las sillerías), la reprobación queda desplazada por la alusión jocosa.

En efecto es sobre todo en el plano festivo en el que podemos comparar las respectivas

<sup>1</sup> Me refiero a la lujosa edición de M. Criado de Val y E. Naylor (Madrid, 1976), con reproducciones en su mayoría del *Isopet* y de artistas flamencos.

<sup>2</sup> Sin embargo, en el texto se da al parecer como de Zamora. Una revisión a fondo, también con la omisión de párrafos enteros repetidos, no hubiese estado de más. Las transcripciones de textos literarios habrán de corregirse o ponerse al día según las eds. más recientes.

<sup>3</sup> Cf. *España en su historia* (Buenos Aires, 1949), p. 376 y siguientes.

<sup>4</sup> Cf. R. A. Borello, en *Boletín de Literatura Hispánica* (Argentina) 3 (1961), 5-11 y J. MacLennan en *Vox Romanica* 21 (1962), 300-314, y *Medium Aevum* 32 (1963), 62-63, cuya referencia a fuentes específicas tampoco convence del todo.

imágenes y representaciones; ahí está en una misericordia de Sevilla el asno leyendo (fig. 12); J. Ruiz rehuía del peligro que le llamasen «bestia burra» 114c (por no aprovechar la ocasión de escribir un cantar cazurro); «burros» hubiese querido llamar a algunos de sus lectores: «Muchos leen el libro e tiénelo en poder, / que non saben qué leen nin lo pueden entender», 1390ab.

En el plano festivo hemos de colocar también el llamado erotismo, la alusión a cuyas manifestaciones tal vez logremos captar mejor. Así en una misericordia de la sillería de Zamora, el ademán de una mujer que tiene remangada la falda hasta las rodillas, junto al fuego, alrededor del que están sentados otra mujer y un hombre (fig. 345), nos recuerda a la serrana monstruosa, ya aludida, de la que dice el arcipreste («si bien vi fasta la rodilla» 1016a), que tenía «de las cabras del fuego una grand manadilla», *ibíd.* c, evidentemente por adoptar la misma postura, grotescamente provocatoria.

Sobre todo pertenecen al plano festivo, por el ámbito sacro donde se hallan las representaciones gráficas, y por el tono en el que se enuncian las literarias, esas otras escenas reunidas aquí bajo la rúbrica de «sátira religiosa», y que se refieren especialmente a los abusos de los frailes en materia de mujeres (cf. las figs. 240 y 242-244) y de bebida (figs. 238-239). Recordamos que en el *Libro del Arcipreste*, el fraile que confesó a D. Carnal, «era del papo papa, e d'él mucho privado», 1161, amén de ser clérigo enamorado, el protagonista del *Libro* mismo, y clérigos concubinarios los de la cantiga final (1690-1709). El haberse clavado algunos asientos de coro en la catedral de Zamora para sustraerlos a la vista del público (p. 21) puede compararse con la expurgación material del *Libro* y con algunos aspectos de la crítica de censores, «más papistas que el papa», que no han sabido colocarse dentro de la época.

Por estos puntos y otros que sirven para aclarar mejor el *Libro de buen amor*<sup>5</sup> (y lo que afirmamos de éste puede extenderse a otras muchas obras), los lectores de textos medievales podrán agradecerle a I. Mateo el insigne esfuerzo de recopilar, fotografiar e interpretar una por una las figuras y escenas representadas en las sillerías de coro de los siglos XIV y XV.

Dejo a los competentes la evaluación de algunas de las interpretaciones, y me fijaré tan sólo en dos imágenes que me han parecido especialmente interesantes. La primera es, según I. Mateo, la reducción emblemática de la ascensión de Alejandro Magno, en una misericordia de la sillería de Barcelona (fig. 207): dos aves de presa semejantes a las de otra misericordia de la misma sillería (cf. fig. 59) aguantan con el pico una corona (que representaría, simbólicamente, a Alejandro) y otras dos del mismo tipo, pero más grandes, enmarcan las escenas, vueltas hacia el motivo central. I. Mateo la relaciona con una misericordia de Chester en la que dos aves levantan al emperador tirando de la corona, en presencia de otras dos (p. 210). El tema, representado en las letras españolas más veces de

<sup>5</sup> Aparte el tema de los meses (cf. p. 224 y ss. y estrs. 1270-97) véase la elaboración de fábulas esópicas, como la del hombre y la culebra (p. 149 y estr. 1348-56, con correspondencia de la lucha entablada entre el hombre y el animal en la fig. 149 y en la estr. 1353; la referencia a «essa cozina rasa» 1350d, dicho sea de paso, podría hacer pensar que nuestro poeta tuviera delante un dibujo como el que reproduce I. Mateo del *Exemplario* de Sevilla, 1534 en la fig. 150). Además de la posible coincidencia con los mismos o análogos refranes (cf. pp. 166-167 y el v. 1145a), la representación del juego de pelota entre personas mayores (p. 301 sigs.) coloca en su ambiente el término de comparación del *envoi* del *Libro*: «ande de mano en mano.../ como pella a las dueñas» 1629cd; la presencia de las sirenas en la sillería (figs. 118, 119, 121) hace más posible que el Arcipreste comparara en son de burla a la Cuaresma con «la dueña serena» 1097c (tomando al revés el simbolismo del animal imaginario).

lo que la autora indica <sup>6</sup>, no parece haberlo sido tanto en las artes plásticas o pictóricas <sup>7</sup>; por lo que la representación de Barcelona, si ha de relacionarse con Alejandro, se destaca como muy singular.

Otra representación que me parece poco corriente es la de la muerte, medio momia, según se ve por la cabeza, tapada por un manto o sudario, y dragón alado de la cintura para abajo que se enfrenta en son de pelea con un caballero caracterizado por la misma dualidad entre humana y animal, en la sillería de Oviedo (fig. 193). Esta es una entre tres representaciones de la muerte (las otras dos como calaveras, figs., 192, 194), cuya exigua presencia no extraña en el arte español de la época <sup>8</sup>.

La autora aborda una gran abundancia de temas con una tupida bibliografía, reunida al final del tomo (pp. 445-478) y repetida a pie de página (las repeticiones hubieran podido evitarse subsanándose, además, los errores y aduciendo los datos que faltan). Como muchos de los temas que sirven de trasfondo para la identificación y descripción de las representaciones, cuentan ya con estudios previos, hubiera sido mejor remitir a éstos en lugar de abultar el tomo con resúmenes y aseveraciones genéricas que a menudo pecan de inexactas <sup>9</sup>.

La autora se muestra muy valiente en articular una materia muy heterogénea, pero no nos parece justificado, por lo menos en lo que afecta a la materia literaria, hacer caso omiso de los grandes sistemas de clasificación de temas folklóricos (Aarne-Stith Thompson) y de los temarios de *exempla* o cuentos eruditos <sup>10</sup>. La iconografía religiosa cuenta hoy, por un lado, con la rigurosa disposición metodológica del *Lexikon der christlichen Ikonographie*, de Griburgo (1968-77), y, por otro, con la lematización del «Index of Christian Art», de Princeton, cuyo ejemplo y referencia hubiera podido servir, no tanto para ampliar sino para podar y reducir las ricas informaciones que I. Mateo nos brinda a datos más esenciales y más fácilmente accesibles y comparables.

Su lectura es, como lo indica el título, esencialmente iconográfica; admiramos la atención y amplitud documental que han permitido identificar motivos: compárese el

<sup>6</sup> Además de hallarse en el *Libro de Alexandre*, ed. R. S. Willis, 2496-2514, se relata, según una versión distinta, en un texto aljamiado del S. XV ed. A. R. Nykl en *Revue hispanique* 77(1929), 409-611, y aluden a ello C. Sánchez de Vercial en el *Libro de Exemplos por a.b.c.*; Díez de Gamez en el *Victorial*, P. Pérez de Guzmán en el *Mar de Historias*, amén de dos poemas en el *Cancionero de Baena* y de F. de Rojas en el primer acto de la *Celestina*; cf. M. R. Lida de Malkiel, «Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana» *Romance Philology* 15 (1961-62), 412-423.

<sup>7</sup> I. Michael en su documentado y puntual ensayo, *Alexander's Flying Machine: The History of a Legend. An Inaugural Lecture* (Southampton, 1974), afirma haber buscado en vano en la iconografía española (p. 18) y da como único ejemplo posible el de una figura entre grifones, en uno de los capiteles de la Catedral Vieja de Salamanca (n. 35). Es curioso que la estilización en la misericordia señalada por I. Mateo tenga cierta analogía, *mutatis mutandis*, y a distancia de siglos con el bajorrelieve de Susa (Michael, lám. VIII), que el propio Alejandro pudo ver.

<sup>8</sup> La «frecuencia» de la representación de la muerte entre los personajes de la Danza macabra y de «otras representaciones análogas como la de *Los tres vivos y los tres muertos*» p. 191, ha de entenderse como de fuera de España. De este segundo motivo no se que haya rasgo alguno documentado en la Península, según ya apunté en *Boletín de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona* 35 (1973-74), 257-263.

<sup>9</sup> Así, entre otras, la afirmación «El arte cristiano, especialmente hasta el s. XIV, no es partidario de individualizar a los Profetas, como hace con los Apóstoles o Santos» p. 408. Sin embargo, las Biblias del s. XIII y anteriores permiten reconocer a Isaías y a Jeremías por la modalidad de sus martirios, a Jonás por la ballena etc., más claramente que a los evangelistas o a San Pablo.

<sup>10</sup> Cf. p. 1 F. C. Tubach, *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Folklore Fellows Communications, n. 204, Helsinki, 1969.

relieve de León en que un hombre apoya su abultado vientre en la carretilla que conduce (fig. 363) con la idéntica representación como detalle de un grabado de Brueghel (fig. 364 y p. 394), o el niño montado en un caballito de madera en una misericordia de Ciudad Rodrigo (fig. 190), con la primera de las tres figuras que aparecen bajo el lema «bis pueri senes» en los *Emblemas morales*, de S. de Covarrubias (fig. 191)<sup>11</sup>.

Antes de ser iconográfica, sin embargo, la lectura (nos atrevemos a sugerirlo como legos) hubiera podido atender algo más al aspecto estructural en vista de que las representaciones han de inscribirse en un espacio peculiarmente conformado, en los brazales, y propicio a la distribución triangular, o triangular y cuadrangular, en las misericordias, donde las figuras están colocadas a menudo frente a frente, o creando un esquema simétrico<sup>12</sup>. También hubiera podido atender al aspecto funcional, por la relación que las ilustraciones pudieran tener con el usuario, amén de las asociaciones inherentes al asiento, o su sucedáneo, representado por la misericordia. Esta puede servir de transición entre el niño del caballito y el canónigo maduro o anciano, que entre los dos completan la alegoría de la vida. Además, la parte del cuerpo que en ella se apoya, explica el número tan alto de las ilustraciones relacionadas con los excrementos o con las funciones sexuales, en el ámbito de la «risa medieval» (y de siempre en los países católicos)<sup>13</sup> más bien que en el de la censura prerreformista (p. 31 y *passim*), o de la intención doctrinal (p. 265 y *passim*), evidenciando «la fealdad del pecado», p. 442 [!].

Con respecto a dicha censura, que I. Mateo localiza en una época de desasosiego por la creciente corrupción del clero, obsérvese que la gran mayoría de los eclesiásticos puestos en solfa, aun el que se distingue por llevar al lado un capelo cardenalicio (fig. 241), son frailes, adversarios natos del clero secular ya desde hacía muchos años (recuérdense las pullas del Arcipreste de Hita, sin ir más lejos<sup>14</sup>), y, por tanto, también de los canónigos y beneficiados que se apoyaban en las misericordias descritas, o en los brazales. Las escenas no trascienden, pues, a crítica de la Iglesia en cuanto tal (p. 444), sino que, por lo menos en gran parte pertenecen, en mi humilde entender, al diálogo zumbón y poco amistoso entre sus miembros. La admisión de escenas licenciosas y hasta muy procaces en el interior del templo muestra la poca importancia que se daba a su representación, o bien porque

<sup>11</sup> Una figurita semejante la he visto también en *La vida humana* de G. M. Mitelli (1634-1718), donde aparece como uno de los dos representantes de la infancia con que se abre la procesión de las edades del hombre. El grabado está reproducido con el n. 82 en D. Briesemeister, *Bilder des Todes* (Unterschneidheim, 1970). La interpretación, sin embargo, de I. Mateo, «Pasión de los mayores por imitar a los niños» hace caso omiso del lema del estandarte y del significado tradicional del tema.

<sup>12</sup> Así, no describiría el contenido de la fig. 245 como de «Dos caballeros tirando de la capucha de dos frailes», sino como «Caballero... de un fraile»; la escena se repite en sentido inverso, con ligerísimas variantes. A veces, sin embargo, confluyen al parecer simetría y tema, como en el de los «dos individuos que se cagan en el mismo agujero» (fig. 181), del que la autora señala dos manifestaciones en la Península (p. 172).

<sup>13</sup> A dichos dos ámbitos (incluyendo en el de la sexualidad el tema de los invertidos), pertenece aun hoy la gran mayoría de los chistes que se oyen en las capas sociales de sensibilidad menos afinada, y de las pullas que se recogen en la literatura «provocante a risa», amén de la lupanaria. El espinario, o sea: el individuo desnudo sacándose (o aquí en la fig. 347, acabando se sacarse) una espina de un pie, lo coloca I. Mateo, según la interpretación iconográfica corriente, bajo la rúbrica de la lujuria: por mostrar el sexo (p. 373). De ahí la pulla de llamarlo los romanos «Rodriguillo español» en la *Lozana andaluza*.

<sup>14</sup> Aparte el ataque al fraile confesor, contra el privilegio del cura párroco, en el pasaje ya aludido, véase la alusión sangrienta a las peleas entre clero secular y clero regular a propósito de las prerrogativas conexas con los entierros, en las coplas 505-507 (cf. sobre ello K. M. Laurence, *Bulletin of Hispanic Studies* (1972), 1-6).

*naturalia non sunt turpia*, o bien porque su contenido se disuelve en risa (antes de la Contrarreforma).

Falta espacio para comentar con el lector otros aspectos de crítica social (como la muy amarga de los conversos (fig. 197) con cartela que reza *alboraiques*, si ha de tomarse en tal sentido, p. 230) o la de los judíos, que estriba en la presencia simultánea de un perro y un horno (p. 280), de los temas mitológicos, particularmente el de los trabajos de Hércules (pp. 115 y ss.), de hagiografía, particularmente por lo que demuestra de la circulación de los cultos en Europa (por ejemplo, el de San Huberto de Lieja, p. 418 y fig. 378), y por la afirmación del de la Verónica (si tal es la figura del brazal de Barcelona, que Mateo no reproduce, p. 416). El libro es una mina, de la que cada lector podrá sacar según sus gustos e intereses, y sobre cuyas interpretaciones podrán dictaminar los iconógrafos.

MARGHERITA MORREALE  
Universidad de Padua

REICHENBERGER, KURT UND ROSWITHA: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung* (*Manual bibliográfico Calderoniano*). En colaboración con Theo Berchem y Henry W. Sullivan. Tomo I. Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979, 831 pp., en folio.

Como nos informa Hans Flasche en la *Presentación* de esta magna obra, hace diez años que se iniciaron sus preparativos, aunque luego sus autores precisen que sus comienzos se remontan a casi doce años. El calderonismo está recibiendo en estos últimos tiempos un impulso muy considerable más allá de las fronteras españolas; la preocupación creciente de hallar las raíces históricas y culturales de cada país y de cada civilización, está llevando a una actitud más abierta hacia el pasado que nos va a permitir comprender mejor el ser del hombre y de sus móviles. Sólo una conciencia clara del pasado nos puede deparar un fructífero porvenir y también un mejor conocimiento del presente y de sus auténticas necesidades. Pero la cultura cada vez está más universalizada, y la hermandad de inquietudes y de experiencias humanísticas nos está ya proporcionando obras tan básicas y fundamentales como ésta que vamos a comentar. Nunca se ponderará suficientemente el presente tipo de investigaciones, porque revelan un esfuerzo y sacrificio notorios, por la amplitud de tiempo que consumen, y porque son, además, el fundamento humilde de todo estudio posterior ambicioso.

La idea parece que nació de los primeros *Coloquios Anglo-germanos*, empresa que ha dado muy ricos frutos en publicaciones calderonianas, y que se debe fundamentalmente a Hans Flasche, Alexander A. Parker y Edward M. Wilson, este último recientemente fallecido y a quien, precisamente, se dedica el presente libro.

El plan de la *Bibliografía* de los Reichenberger es ambicioso, pero no solamente prometedora (se anuncian tres tomos), puesto que el primer volumen de la misma es ya una realidad. Este tomo incluye las obras de Calderón; el segundo reunirá los trabajos sobre este autor; y el tercero los registros, cuadros sinópticos y la descripción de comedias sueltas, en particular de los volúmenes del Pseudo-Vera Tassis.

Este primer tomo distribuye la bibliografía de obras, según el siguiente esquema: 1. *Comedias*. 2. *Autos sacramentales*. 3. *Obras cortas: bailes, entremeses, jácaras, mojigangas, sainetes, sátiras, zarzuelas*. 4. *Poesías menores: canciones, décimas, quintillas, romances, sonetos, tercetos*. 5. *Textos en prosa* (en este último apartado se incluyen las *aprobaciones, memorias de apariencias, cartas*, y otros textos). 6. *Antologías*. 7. *Piezas desaparecidas*. 8. *Obras supuestas*.

Su realidad lógicamente no puede ser total, pero sí podemos asegurar que es prácticamente exhaustiva, al menos en lo que se refiere a toda la materia fundamental. Hay



algunos problemas concretos que han de tratarse por separado, como es el de las atribuciones, el de la autoría de las loas, de las cuales, por lo menos las doce de la edición de autos de 1677 son con probabilidad de Calderón; igualmente la dilucidación del autor de cierto número de entremeses, algunos de los cuales vienen siendo considerados como anónimos, y que algún dato exterior o de sus contextos podría hacernos pensar en Calderón, etc... Es lógico que la materia de discusión no tenga cabida en una obra tan amplia como ésta, pero sometida a limitaciones, debido precisamente a los problemas que plantea el ambicioso plan, casi totalizador. Como los autores sugieren que, si existen informadores que puedan proveerles de datos, aporten su colaboración, vamos, en la medida de nuestras exiguas fuerzas, a tratar de añadir alguna edición que conocemos y que creemos no han podido consultar los Reichenberger. En primer lugar, la colección de manuscritos que hemos descrito José Carlos de Torres y yo mismo en *Segismundo* (1977, n.º 25-26, en el artículo *Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (IV)*, págs. 147-186).

El dato fundamental, para nosotros, de dicha colección proviene del descubrimiento de algunos autores perdidos: uno, mencionado por Vera Tassis, titulado *El primer blasón del Austria*, de cuya existencia no podemos dudar ya, ni tampoco de la realidad de que Calderón sea su autor; otro es el de *La montañesa*, mencionado por Fajardo. Del primero hemos realizado ya un estudio bibliográfico, histórico y literario, y esperamos que su publicación sea un hecho dentro de poco.

Aparte de esto, podemos dar noticia de algunas ediciones *sueeltas* que obran en nuestro poder, y que los Reichenberger no citan en su *Bibliografía*. Son las siguientes: Comedia Famosa / La Aurora / En Copacabana. / De Don Pedro Calderón / de la Barca/. Págs. 52 v. s. a. ni lugar [Debe de ser de 17...]. 2) Comedia Famosa / El Jardín / de / Falerina. / Representación de dos Jornadas, que se hizo a sus / Magestades. / De don Pedro Calderón de La Barca /. Págs. 24 v. Sevilla, Joseph Padrino, s. a. 3) Comedia / La Vida es Sueño / de D. Pedro Calderón de la Barca. / Págs. 36 v. Madrid, Librería de Cuesta, s. a. [Debe de ser de 18...]. Tampoco se ha incluido una edición moderna de *La dama duende* (Ed. e Introducción de Antonio Prieto, Colección Novelas y Cuentos, n.º 182, Madrid, 1976).

En el apartado de *Ediciones completas de Autos Sacramentales* creo que se debería de haber advertido (al referirse a la de Valbuena Prat, Aguilar, 1952) que se omitió inexplicablemente la edición del auto *El segundo blasón del Austria* (editado actualmente por Margarita Barrio, Hamburg, De Gruyter, 1978), aunque por supuesto en la relación detallada de títulos de la colección de Valbuena no se incluye, como corresponde a su notoria ausencia.

Con estos datos, que, de momento, se nos ocurren, queremos responder a la solicitud que los Reichenberger expresan en su libro, al que conciben «como un inventario provisional y perfectamente ampliable» (p. 831). Hemos de indicar, como conclusión obligada y de reconocimiento elemental, que el presente volumen es (y lo serán los sucesivos anunciados, a lo que parece) ya un pilar fundamental en los estudios calderonianos, y esta afirmación no es simple hipérbole sino realidad que nadie discutirá, como el tiempo, estamos seguros, va a demostrar.

ENRIQUE RULL

JOSEP M. SOLÀ-SOLÉ: *Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana*. Ediciones analítico-cuantitativas, 1, Puvill-Editor, Barcelona 1980, 181 pp.

El libro constituye un interesante trabajo de las nuevas técnicas de proceso de datos al estudio de una obra literaria. Consta de las siguientes partes, además de la «nota liminar»: la metodología y análisis cuantitativo, la edición de los textos, el vocabulario y su frecuencia, el listado de las concordancias y, por último, el capítulo dedicado a las notas, a las tablas y a la bibliografía.

Digamos de entrada, antes de analizar el libro, que este tipo de trabajos constituyen una aportación decisiva para el conocimiento de la historia de nuestra lengua y de nuestra literatura y que, aunque sólo fuera por esto, la obra que ahora reseñamos se hace acreedora de todos nuestros parabienes.

En la edición se han utilizado todos los códices existentes y se han tenido en cuenta las ediciones precedentes, anotando a pie de página todas las variantes existentes en cada soneto.

El estudio no se limita a los 42 sonetos del marqués, primeros de nuestra poesía, hechos a imitación italiana, sino que va más allá: el editor analiza en primer lugar veinte sonetos amorosos del marqués que compara con otros tantos sonetos amorosos de cada uno de los poetas siguientes: Boscán, Garcilaso, Herrera, Gutiérrez de Cetina, Lope de Vega, Francisco de la Torre, Góngora, Quevedo y Agustín de Salazar y Torres. De esta comparación, se deducen determinados rasgos útiles no sólo para la consideración de la obra del Marqués de Santillana sino referentes a la obra de los otros poetas analizados. Señalamos sólo algunos, a guisa de ejemplo: *a*), el marqués emplea siete estructuras diferentes de rima, mientras que Lope, Quevedo y Agustín de Salazar sólo utilizaron dos, y Góngora seis, pero cambiando únicamente la estructura de los tercetos; *b*), el poeta que menos rimas distintas emplea es Quevedo (47), siguiéndole Santillana con 50; *c*), este mismo hace amplio uso de las rimas oxítonas (22, 492), frente a los demás poetas que sólo las emplean muy ocasionalmente; *d*), los sonetos son sumamente parcos en alusiones al cuerpo humano (sólo dos: a la *mano* y a los *ojos*); *e*), en su vocabulario impera la idea de pena y sufrimientos; *f*), entre los adjetivos, destacan los que tienen relación con la esfera de lo divino; *g*), también son abundantes en Santillana, las sustantivaciones a base de adjetivos abstractos, así como las adjetivaciones derivadas del antiguo participio de presente, etc., etc.

En el aspecto metodológico, quisiéramos hacer algunas observaciones. Una es en lo referente al encabalgamiento (pp. 22-23): un tema tan controvertido y tan lleno hasta no hace mucho de subjetivismo, necesita una puntualización: indicar cuándo considera el autor la existencia de encabalgamiento, pues tal y como está expuesto el tema en el libro no nos aclara nada. Otra es en lo referente a la acentuación: la indicación en la p. 22 de considerar «un solo acento fuerte», y de que «no queda totalmente claro si no debemos situar un acento secundario en otra sílaba ocupada por un monosílabo u otra palabra no acentuada», nos deja con la tremenda duda de si en el cómputo acentual se habrá operado subjetivamente —como por desgracia es harto frecuente— en lugar de encarar la cuestión objetivamente, desde la propia estructura de la lengua. Una tercera, y la más importante, es la que atañe a la edición: no tiene justificación el haber modernizado el texto: de acuerdo en que «la ortografía no es literatura, de la misma manera que tampoco lo es el papel o la tinta con que las obras antiguas se escribieron» (p. 31), pero la ortografía es parte de la lengua, y si no se respeta la lengua de la obra hacemos un flaco servicio a la literatura. Por lo pronto, y lamentablemente, esta edición no nos sirve a los historiadores de la Lengua, cuando precisamente con un ordenador hubiese sido bien fácil y fidedigno

haber dado cuenta de todas esas «innecesarias y engorrosas formas arcaizantes»; indudablemente, hubiese sido más interesante no «alterar» el sistema de las sibilantes que mantener *non* o *nin* en casos como «Non vos impida duda nin temor» del soneto XIII, por ejemplo.

Quédanos únicamente señalar el interés de la frecuencia del léxico contenido en los sonetos, así como la concordancia general.

Esperamos que este volumen que inicia una serie de ediciones analítico-cuantitativas tenga rápida continuación.

A. QUILIS